

TEATTERIKRIITIKOT KENTTIEN KIELIPELISSÄ

**Bourdieulainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä
koskevasta muutospuheesta 1983 – 2003**

Minna-Kristiina Linkala

YTL, FM Minna-Kristiina Linkalan väitöskirja esitetään Helsingin yliopiston valtiotieteellisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi Porthanian luentosalissa PII (Yliopistonkatu 3, 1. kerros) lauantaina 9. elokuuta 2014 kello 10.

Helsingin yliopisto
Sosiaalitieteiden laitos

2014

Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2014:13
Viestintä

© Minna-Kristiina Linkala

Kansi: Jere Kasanen
Kannen kuva: Minna-Kristiina Linkala

Painettu julkaisua myy ja välittää:
Yliopistopainon kirjamyynti
<http://kirjakauppa.yliopistopaino.fi>
books@yliopistopaino.fi
PL 4 (Vuorikatu 3 A) 00014 Helsingin yliopisto

ISSN-L 1798-9124
ISSN 1798-9124 (painettu)
ISSN 1798-9051 (verkkojulkaisu)
ISBN 978-952-10-9115-5 (nid.)
ISBN 978-952-10-9116-2 (pdf)

Unigrafia, Helsinki 2014

TIIVISTELMÄ

Väitöskirjassa tarkastellaan muutoksen näkökulmasta suomalaista teatterikritiikkiä ja sen tekijöitä kahdenkymmenen vuoden aikahaarukassa. Työn tausta-aineistona ovat viidestä suomalaisesta päivälehdestä (*Helsingin Sanomat*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Aamulehti* ja *Hufvudstadsbladet*) poimitut viisitoista teatterikritiikkiä vuosilta 1983, 1993 ja 2003. Tutkimuksen pääaineiston muodostavat vuosina 2004, 2005, 2006 ja 2009 tehdyt kuusitoista, populaarijulkisuudessa kirjoittaneen suomalaisen teatterikriitikon teemahaastattelua sekä eliittijulkisuuden alueella ilmestyvän *Teatteri-lehden* pääkirjoitukset (185 kpl) vuosilta 1983 - 2003.

Työssä sovelletaan laadullisia tutkimusmenetelmiä. Tutkittuja teatterikritiikkejä kuvataan ja tulkitaan sisällönanalyysin sekä kirjallisuustieteellisen klassisen kritiikin kaavan avulla. Tehtyjä teatterikriittikohaastatteluja sekä *Teatteri-lehden* pääkirjoituksia tarkastellaan temaattisen tekstianalyysin keinoin ja sosiologi Pierre Bourdieun teoreettista käsitteistöä hyödyntäen. Työ on kulttuurijournalismin ja joukkoviestinnän tutkimusta sijoittuen viestinnän alaan.

Tarkasteltavan ajanjakson keskiössä on lamavuosi 1993, joka taloudellisessa ja yleisyhteiskunnallisessa mielessä on asetettu tutkimusjaksossa selväksi rajapyykiksi tai käännekohdaksi teatterikritiikkien kirjoittamisessa tapahtunutta muutosta tarkasteltaessa. Analyysi osoittaa teatterikritiikin ilmisällön muuttuneen tutkitulla ajanjaksolla: teatterikritiikit ovat lyhentyneet ja niiden kirjallinen tyyli on muuttunut journalistisemmaksi. Samoin yleisen, yhteiskunnassa käytävän teatterikeskustelun populaarijulkisuudessa voidaan sanoa merkittävästi supistuneen tai jopa hävinneen kokonaan. Eniten teatterikritiikkien sisältöön on vaikuttanut Bourdieun nimeämä talouden kenttä, joskin sen vaikutus on ollut piiloista. Lehtiyriyten taloudelliset vaikeudet ovat johtaneet siihen, että teatterikriitikoiden täytyy kritiikeissään tyytyä aikaisempaa huomattavasti niukempaan kirjalliseen ilmaisuun.

ABSTRACT

In this doctoral thesis Finnish theatre criticism and its writers are examined during the period of twenty years; the focus of the dissertation is alteration in the theatre criticism. The background material of the thesis comprises fifteen theatre criticisms published in five Finnish daily newspapers (*Helsingin Sanomat*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Aamulehti* and *Hufvudstadsbladet*) in the years 1983, 1993 and 2003. The primary material of the study is dual consisting of sixteen theme interviews made in the years 2004, 2005, 2006 and 2009 with the Finnish theatre critics who have written their criticism in popular publicity (popular mass media) and secondly 185 editorials of the Finnish theatre magazine *Teatteri* published in elite publicity (for the theatre-interested-people) during the years 1983 - 2003.

In the study qualitative methods are applied. The theatre criticisms are described and interpreted by using the method of content analysis and classical pattern of the criticism. Further, the interviews of the critics and the editorials of the theatre magazine are examined by using the method of thematic text analysis and with help of the concepts of Pierre Bourdieu. The study belongs to the field of communication studies focusing on cultural journalism and mass communication.

The centre of the period enquired is the year of 1993 when Finland experienced a deep recession. The year 1993 is regarded as a clear landmark in the alteration of theatre criticism in both economic and social sense. The analysis demonstrates that the contents of theatre criticism have been changed during the period inquired: theatre criticisms have been shortened and their literary style has been changed towards journalistic writing style. Similarly, public discussion around theatre in popular publicity has been reduced or even disappeared. In Bourdieu's concepts, the contents of theatre criticism have mostly been influenced by the field of the economy although its influence has not been apparent. The financial difficulties of the media companies have led up to a situation in which theatre critics are forced to be satisfied with scantier criticism than earlier.

SISÄLLYSLUETTELO

TIIVISTELMÄ	3
ABSTRACT	4
ESIPUHE	8
1 JOHDANTO	11
1.1 Työn tavoitteet ja tutkimuskysymykset	23
1.2 Aineistot, analyysin näkökulma ja menetelmät	26
1.3 Poikkitieteellinen lähtökohta ja oma tutkijapositio	27
1.4 Kielenkäyttö on vallankäyttöä	28
1.5 Työn rakenne	34
2 TEATTERIKRITIIKIN TUTKIMUS	34
2.1 Teatteri	41
2.2 Kritiikki	42
2.3 Teatterikritiikki	46
2.4 Teatterikritiikkiantologiat ja historiaa	49
2.5 Teatterikriitikko	51
3 KULTTUURIJOURNALISMI MURROKSESSA - ASiantuntijakriitikosta pikakirjoittajaksi	55
3.1 Osaksi joukkoviestinnän viitekehystä: populaarijulkisuus ja eliittijulkisuus eriytymässä	71
3.2 Osaksi kulttuurintutkimuksen intressipiiriä	79
4 BOURDIEUN AJATTELUN LÄHTÖKOHDISTA	83
4.1 Bourdieun keskeiset käsitteet tässä tutkimuksessa	94
4.1.1 Kenttä	96
4.1.2 Kielipeli	107
4.1.3 Symbolinen taistelu	113
4.1.4 Habitus	116
4.1.5 Luokka ja maku	122

4.1.6 Pääomalajit	126
4.2 Bourdieun anti joukkoviestinnän tutkimukselle	130
5 KLASSINEN KRITIIKIN KAAVA APUTEORIANA	135
6 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS	145
6.1 Tutkimuskysymykset	146
6.2 Aineistojen käyttö	149
6.2.1 Tausta-aineistona teatterikritiikkiesimerkit	149
6.2.2 Populaarijulkisuudessa kirjoittavien teatterikritikkojen puhe teatterikritiikistä	153
6.2.3 Teatteri-lehden pääkirjoitukset eliittijulkisuudessa vuosina 1983 - 2003	158
6.3 Metodologiset ratkaisut: laadullinen analyysi	162
6.3.1 Sisällönanalyysi	169
6.3.2 Diskurssianalyysivaikutteinen temaattinen tekstianalyysi	173
6.4 Tiivistelmä	184
7 TAUSTA-AINEISTON ANALYYSI: VIISITOISTA TEATTERIKRITIIKKIÄ VUOSILTA 1983, 1993 JA 2003	186
7.1 Pääkaupunkiseudun ääni: Helsingin Sanomat	190
7.2 Pohjoisen ääni: Kaleva	195
7.3 Vasemmiston ääni: Kansan Uutiset	196
7.4 Oikeiston ääni: Aamulehti	198
7.5 Kielivähemmistön ääni: Hufvudstadsbladet	200
7.6 Yhteenveto	201
8 TEATTERIKRITIIKOT POPULAARIJULKISUUDESSA: HAASTATTELUJEN TEMAATTINEN ANALYYSI	206
8.1 Läpäisyteemana muutos: teatterikritiikit ovat lyhentyneet ja teatterikeskustelu on hävinnyt	213
8.2 Kentät	226
8.3 Kielipeli	259

8.4 Konfliktit	287
8.5 Pääomalajit	308
8.6 Yhteenveto	330
9 TEATTERI-LEHTI AJANJAKSON ANALYSOIJANA ELIITTIJULKISUUDESSA: PÄÄKIRJOITUSTEN TEMAATTINEN ANALYYSI 1983 – 2003	332
9.1 Muutos	333
9.2 Kentät	338
9.3 Kielipeli	343
9.4 Konfliktit	349
9.5 Maut	352
9.6 Yhteenveto	356
10 PÄÄTELMIÄ	357
10.1 Teatterikritiikin tulevaisuus	363
10.2 Kulttuurijournalismin tulevaisuus	368
KIRJALLISUUS	373
SÄHKÖISET LÄHTEET	389
MUUT LÄHTEET	389
LISTA LIITTEISTÄ	390

ESIPUHE

Väitöskirjatutkimukseni taustalla on kiinnostukseni - ja rakkauteni - toisaalta tieteen tekoon ja toisaalta teatteriin.

Nuorempana haaveilin tutkijan urasta ja olin innostunut varsinkin tieteestä. Edesmennyt Tampereen yliopiston tiedotusopin emeritusprofessori Pertti Hemánus huomasi innostukseni ja sain hänen myötävaikutuksellaan pieniä apurahoja liseniaattityötäni ja tätä väitöskirjaani varten. Opettajana Hemánus onnistui kohdallani erinomaisesti. Hänen huumorintajunsa oli uskomatonta! Hemánus jäi pian liseniaattityöni (1995) valmistumisen jälkeen eläkkeelle ja lennokas kanssakäymiseni hänen kanssaan päättyi. Turhautumiseni oli sanoin kuvaamattoman suuri.

Suomen kansantalous syöksyi 1990-luvun alkuvuosina aivan hirvittävään lamaan, jota en edes huomannut ennen kuin liseniaattityöni oli valmis. Sen jälkeen olisin tietenkin halunnut suoraan jatkaa väitöskirjani parissa uurastusta: se ei vain ollut mahdollista tuolloin Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksella. Työskentelin siellä kuitenkin neljän kuukauden ajan tiedotusopin vs. assistenttina keväällä 1995. Tässä Suomen taloushistorian pikimustassa vaiheessa oli siis pakko haudata haaveet tutkijanurasta ja lähteä apurahan kanssa muualle, koska ei ollut mitään järkeä jäädä roikkumaan turhaan Tampereen yliopiston liepeille.

Eräänlainen ihme kohdallani tapahtui pääsiäisloman aikaan keväällä 1999. Toimin tuolloin kolmatta lukuvuotta Lapualla, Karhunmäen kristillisessä kansanopistossa (nykyinen Lapuan kristillinen opisto) viestinnän lehtorina, kun puhelimeni soi: Helsingin yliopiston Avoimen yliopiston suunnittelija kysyi, olisinko kiinnostunut vetämään viestinnän johdantokurssia Helsingin yliopiston Avoimessa yliopistossa. Aloin uskoa ihmeisiin ja uskon niihin yhä. Oli haikeaa jättää taakseen rakkaaksi käynyt kansanopisto ja työyhteisö, jossa sai pohjalaisittain tehdä kunnolla töitä.

Niinpä saavuin alma materin eli Helsingin yliopiston silloisen viestinnän laitoksen suojiin kirjaimellisesti Pohjanmaan kautta. Seurasi kolme lukuvuotta Helsingin

yliopiston Avoimen yliopiston palveluksessa. Vedin johdantokurssia ”Johdatus viestintään” milloin missäkin Avoimen yliopiston yhteistyöorganisaatiossa (Kouvolassa, Espoossa, Lahdessa, Vantaalla, Järvenpäässä ja Lohjalla) ja otin tentaattorina vastaan johdantokurssiin kuuluvaa paksua kirjabakettia. Samoihin aikoihin ensimmäinen poikani syntyi toukokuussa 2000 ja toinen poikani heti seuraavana vuonna eli joulukuussa 2001. Nuoremman poikani syntymän yhteydessä minulle sattui sairaalassa vakava hoitovirhe, johon olisin voinut menehtyä ja jonka seurauksena katsoin viisaaksi jäädä joksikin aikaa kotiin hoitamaan pieniä poikiani. Ihmettelen, miten aviomieheni jaksoi tuon kaoottisen ajan olla vierelläni ja auttaa.

Olen tehnyt laaja-alaisesti viestinnän alan opetustyötä niin yliopistossa, kansanopistossa kuin myös pääkaupunkiseudun yksityisissä ammattikorkeakouluissa ja samoin opettanut äidinkieltäni (suomi) ja kirjallisuutta peruskoulussa ja lukiossa rinnan tämän väitöskirjatyön kirjoittamisen kanssa. Helsingin yliopiston viestinnän laitoksella kohtasinkin sitten toisen ”Pertti Hemánuksen”, nimittäin joukkoviestinnän professori Esa Väliiverosen, jota kiitän loistavasta tieteellisen kirjoittamisen kurssista ja suuresta kärsivällisyydestä. Luulen tietäväni, mistä nämä herrasmiesprofessorit tähän maailmaan oikein tulevat. Kiitokseni kuuluu myös professori Leif Åbergille, joka teki minulle jatkokoulutuskuulusteluun kuuluneet tenttikysymykset 21.1.1999.

Ystäväni, neuropsykologi Anna-Liisa Häkkinen on käynyt tekstin kieliasua läpi ja myös kannustanut, mistä suuret ja lämpimät kiitokset. Kummitätini Riitta ja hänen miehensä Lennart Schulman tarkastivat ystävällisesti tekemieni kahden ruotsinkielisen teemahaastattelun kieliasun samoin kuin myös kritikoille lähettämäni haastattelupyynnön ruotsinkielisen version, mistä heille kaunis kiitokseni. Muita ystäviäni, jotka ovat jatkuvasti olleet kiinnostuneita väitöstyöni etenemisestä näinä pitkinä vuosina, en pysty tässä yhteydessä mainitsemaan heidän lukumääränsä vuoksi. Työni valmistumista nopeuttivat Helsingin yliopiston viestinnän oppiaineen opiskelijat Emilia Vuorinen, Salla Laaksonen, Kaisa Paavilainen ja Mihkali Pennanen, jotka litteroivat palkkaa vastaan kaikki työtäni varten tekemäni haastattelut. Kiitän myös viestinnän oppiaineen tietoteknistä tukihenkilöä Jorma Jokista, jonka avustuksella lainasin yliopistolta laadullisen aineiston analyysiohjelman Atlas/ti.

Työni esitarkastajat, dosentti Pia Houni ja dosentti Heikki Hellman Tampereen yliopistosta, johdattivat minut katsomaan tekstiäni vielä kerran ulkopuolisen silmin.

Erityisen kiitollinen olen myös vastaväittäjäkseni nimetylle Heikki Hellmanille siitä, että hänen erehtymätön kotkan katseensa havaitsi pitkien vuosien aikana tehdystä käsikirjoituksesta teknisiä puutteita tyypillisesti niissä tekstiosioissa, jotka olin vauhdilla kirjoittanut ennen päteväytymistäni suomen kielen opettajaksi.

Kauneimmat kiitokseni kuuluvat tutkimukseni ohjaajille. Ohjaajistani toinen on Helsingin yliopiston dosentti, teatterintutkija Pentti Paavolainen, jonka merkitys työni syntymiselle on suuri. Tapasin Pentti Paavolaisen ensimmäisen kerran Teatterikorkeakoulun silloisessa kahvilassa 31.1.1996, jolloin esittelin hänelle ensimmäistä kertaa tutkimusideoitani. Hän luetteli minulle tuolloin suoralta kädeltä kaksitoista maamme merkittävää teatterikriitikkoa, joista loppujen lopuksi tavoitin tähän tutkimukseen viisi henkilöä. Voin sanoa, että tästä tapaamisesta hankkeen sai siihen tarvittavan uskon. Pentti Paavolaisen virikkeellisessä ja kannustavassa ohjauksessa on ollut hienoa olla.

Toinen kiitoksistani kuuluu toiselle ohjaajalleni, Helsingin yliopiston viestinnän oppiaineen dosentti Ritva Levo-Henrikssonille, jonka positiivinen, hyväntahtoinen ja huolehtivainen ohjaus jatkui tasaisena koko prosessin ajan. Ritva on osannut rohkaista minua juuri silloin, kun rohkaisua eniten tarvitsin. Ritva lieene aavistanut, miltä tämän tutkimuksen kirjoittaminen on tuntunut normaalin perhe-elämän asettamien velvollisuuksien rinnalla.

Olen kirjoittanut väitöskirjaani kotonani Hyvinkäällä ja Järvenpäässä, monissa eri kirjastoissa ja varsinkin Kuhmoisten kesähuvilallani. Kirjaani varten olen saanut apurahaa seuraavilta: Suomen Kulttuurirahaston Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Suomen Kulttuurirahaston Pirkanmaan rahasto (Aamulehden 100-vuotisrahasto) sekä Uuden Suomettaren Säätiö. Kiitän lämpimästi mainittuja rahastoja työni tukemisesta.

Omistan tämän väitöskirjan kahdelle rakkaalle pojalleni Lauri Kristianille ja Pauli Mikaelille, jotka kasvoivat silmissä tämän väitöstekstin kirjoittamisen aikana. Aviomiehelleni suunnattu kiitos on niin suuri, ettei se tilan puutteen vuoksi mahdu tähän.

Hyvinkäällä, 12. kesäkuuta 2014

Minna-Kristiina Linkala

1 JOHDANTO

Hyvä teatterikriitikko havaitsee, mitä tapahtuu hänen aikansa teatterissa. Loistava teatterikriitikko havaitsee myös, mitä ei tapahdu. / "A good drama critic is one who perceives what is happening in the theatre of his time. A great drama critic also perceives what is *not* happening." (Tynan 1967, foreword.)

Toimittajan ammatissa on mahdollista ikään kuin sivistää ja valistaa suuria ihmisjoukkoja. Itse tunsin nuorena journalismin alan opiskelijana kiinnostusta nimenomaan kulttuuritoimittajien ammattikuntaa kohtaan ja ajattelen yhä edelleen, että juuri kulttuuritoimittajat klassisine taidearvosteluineen edustavat journalismin ammattilaisten ehkä parhaita kärkeä. Kulttuuritoimittajalta jos keneltä kysytään laajaa yleissivistystä ja myös syvällistä taiteenlajien tuntemusta, josta hän kirjoittaa – muutoin työtä on mahdotonta tehdä hyvin.

Kulttuurin eri ilmiöistä kirjoittavat journalistit eivät ole olleet aivan keitä tahansa: heillä on ollut suurta vaikutusvaltaa muokatessaan ihmisten mielipiteitä ja kiittäessään tai vaihtoehtoisesti teilatessaan arvostelemiaan teoksia; olivatpa ne sitten teatteriesityksiä, elokuvia, kirjoja, musiikkiesityksiä tai kuvataideteoksia. Kun kulttuuritoimittaja on käyttänyt sanan säilää mediassa, on se näkynyt ja kuulunut.

Seurasin opiskeluaikanani myös Tampereen yliopiston näyttelijäopiskelijoiden elämää. Minulle alkoi valjeta, miten keskeinen jännite taidekriitikoiden ja taiteilijoiden välillä vallitsi: yhdessä yössä jokin murskakritiikki saattoi pilata taiteilijan elämän pitkäksikin aikaa ja pahimmassa tapauksessa tuhota sen kokonaan.¹ Teatterialan opiskelijat ovat hyvin tietoisia tästä jännitteestä. Näyttelijä Minna Hokkanen on kuvannut tilannetta osuvasti näin:

"Ja ensi-ilta tulee, oli näyttelijä sitten valmis tai ei, yleisö maksaa lipuista (paitsi vissiin kriitikot...?) ja siinä seisoo näyttelijä nahkoineen, karvoineen,

¹ Esimerkki kaunokirjallisesta teoksesta, jossa problematisoidaan median valtaa yhteiskunnassa on edesmenneen saksalaisen Nobel-kirjailijan Heinrich Böllin romaani *Katharina Blum in menetetty maine/Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* (alkuteos 1974), jossa kuvataan sitä, miten lehdistö voi tuhota ihmisen yksityisyyden.

maneereineen, muistihäiriöineen, huonoine polvineen laskeineen päivineen. Ja kun kritiikissä sitten lukee, että Minna Hokkanen Juliana ei vakuuttanut ja oli lisäksi rooliinsa hiukan liian rehevä ja iäkäs, niin minulle se tarkoittaa, että *minä* olen huono, lihava ja vanha. Sitten juon kapakassa 10 gintonicia, haukun kaikki Shakespearesta ja teatterinjohtajasta alkaen, itken naamani turvoksiin ja nousen seuraavana iltana jälleen lavalle ja koetan olla ajattelematta, että nyt noi kaikki 500 katsojaa on samaa mieltä. Pienessä mielessä käy aavistus siitä, että kriitikko on saattanut joiltakin kohdin olla oikeassa, mutta *kun se lukee lehdessä*, se muuttuu ikään kuin *megatotuudeksi*, jonka koko maailma saa tietää, niin minusta se tietenkin on aivan kohtuutonta. Eli lyhyesti: näyttelijä ei pysty pitämään erillään minäänsä ja taiteeseensa kohdistuvaa kritiikkiä, koska on esitys/vastaanottotilanteessa konkreettisesti/fyysisesti läsnä. Mikään krinoliini tai savuefekti ei riitä näyttämöllä peittämään (vaikka joskus toivoisi) sitä tosiseikkaa, että siinä olen minä. Ja kun tälle alueelle sitten sivalletaan, se osuu, usein pahemmin, kuin kriitikko on ehkä tarkoittanutkaan.” (Hokkanen 2000, 30.)

Teatterialan opiskelijoiden tuntemuksia läheltä seuranneena jäin myötätuntoisena pohtimaan, mahtoivatko toiset journalismin opiskelijat miettiä tätä samaa asiaa lainkaan. Mietin, mikä taho oikeutti asetelman, jossa toinen (taiteilija) tekee varsinaisen työn ja toinen (journalisti) taputtaa käsiään tai vaihtoehtoisesti potkaisee taiteilijaa tyyliä takamuksiin. Keitä nämä teatterikriitikoina toimivat kulttuuritoimittajat oikeastaan ovat olleet? Mikä on saanut heidät niin suvereenisti asettumaan kaikkietietävään arvostelijan asemaan?

Oma opiskelutaustani aikaisempine pääaineineen² on synnyttänyt tämän työn varsinaisen tutkimusasetelman, jonka esittelen tarkemmin työni luvussa 6. Koska kulttuurijournalistin ja taidekriitikon asema yhteiskunnassa on kaikkea muuta kuin ongelmaton, pohdin edelleen³ väitöskirjassani sitä, minkälaisia elementtejä journalistisin perustein kirjoitettu kritiikki sisältää, minkälaiset motiivit oikeuttavat journalistisen kritiikin kirjoittamista ja miten kriitikoina toimivat henkilöt ovat hahmottaneet oman asemansa kritiikin kentällä. On ilmeistä, että institutionalisoituneen kritiikon aseman saavuttaneet journalistit ovat asemassa, jossa heidän sanomisensa noteerataan, niitä odotetaan ja myös pelätään. Lehdistöhistoriassamme on esimerkkejä

² Pääaineeni Tampereen yliopistossa olivat yleinen kirjallisuustiede, draamalinja (FM-tutkintoni) sekä tiedotusoppi (YTM-tutkintoni). Olen myös halunnut kirjoittaa tämän työn suomen kielellä, koska äidinkielenopettajana suomen kieli on minulle arvo sinänsä. Erkki Karvonon kiteyttää asian näin: ”Ajattelun ja vivahteikkaan ilmaisun välineenä äidinkieli on tönkköenglantia merkittävästi parempi. Kulttuurintutkimuksessa myös tutkimuskohde on useimmiten kulttuurisidonnainen ja suomen kielellä todellisuuttaan hahmottava, jolloin tutkimustulosten kääntäminen englanniksi voi olla väkinäistä, vaikeaa, ellei peräti mahdotonta. - - - Yksi tieteen ’kolmas tehtävä’ on pitää suomen kieli elävänä käyttämällä sitä myös tieteen kielinä; muuten se ei kohta enää ole ’sivistyskieli’ vaan pelkkä puhekieli.” (Karvonen 2006, 168 ja 172.)

³ Ks. Linkala 1990, 1993a ja 1995.

siitä, miten murskakritiikillä voi olla pitkät kerrannaisvaikutukset yksittäisen taiteilijan elämään⁴. Ei siis ole samantekevää, mitä yksittäinen kriitikko jostain teoksesta sanoo.

Kulttuurijournalismi on oikeastaan koko itsenäisyytemme ajan muuttanut jatkuvasti luonnettaan. Tänä päivänä kulttuurijournalismin tilasta esitetään mediassa kriittisiä kommentteja ja myös alani tutkijat ovat esittäneet huolestuneita puheenvuoroja aiheesta. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimituksen esimiehenä toiminut Heikki Hellman puhui vuonna 2009 Tampereen yliopistossa journalistiikan vierailijaprofessorin läksiäisluennossaan jopa ”kulttuurijournalismin kuolemasta”. Hän totesi, että kulttuurijournalismista näyttäisi taistelevan kaksi erilaista journalistista perusnäkemystä tai paradigmaa: ensimmäistä hän kutsuu *esteettiseksi* ja toista *uutiselliseksi* paradigmaksi. Vertauksellaan Hellman viittaa siihen, että esteettisessä paradigmassa kulttuuritoimittajan on kyettävä osoittamaan, mikä taiteessa on laadukasta, korkeatasoista tai harvinaislaatuista. Uutisellinen paradigma taas puolestaan ilmentää tyypillisiä journalistisia ihanteita, kuten nopeutta⁵ ja puolueettomuutta. Hellman sanookin osuvasti, että kun esteettisen paradigman toimittaja on taiteen edustajana journalismissa, niin journalistisen paradigman toimittaja on puolestaan journalismin edustajana taiteen kentällä. (Hellman 2009; ks. myös Hellman & Jaakkola 2009, 29 – 30.)

Näyttää siltä, että nykymedian tarjoaman kulttuurijournalismin ongelmat johtuvat näiden kahden paradigman yhteentörmäyksestä. Toisin sanoen kun mediassa toimiva ”perinteinen” kriitikkotyyppi (siis esteettisen paradigman edustaja) on nähnyt itsensä taiteen edustajana julkisuudessa, niin ”uudempi” kriitikkotyyppi (eli journalistisen paradigman edustaja) näkee itsensä puhtaasti journalistina, jolloin myös hänen toimintatapansa ovat nykyjournalismille ominaiset. Hellmanin ajatusten valossa on perusteltua otaksua, että esteettinen paradigma on väistymässä kulttuurijournalismin kentällä ainakin populaarijulkisuudessa taka-alalle ja vallalle on astumassa

⁴ Esimerkkeinä mainittakoon vaikkapa professori August Ahlqvist, joka ei ymmärtänyt Aleksis Kiven neroutta, kirjallisuuskriitikko Toini Havu, joka ei arvostanut Väinö Linnan näkemyksiä, tai oma tiedotusopin pro gradu-tutkielmani (1993) *Helsingin Sanomien* edesmenneen musiikkikriitikko Seppo Heikinheimon musiikkikritiikistä. Yhteensä 43 suomalaisen musiikkielämän huipulla toimivaa taiteilijaa lähetti syksyllä 1990 *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimitukseen julkilausuman, jossa he ilmoittivat, etteivät arvosta Heikinheimon musiikkikritiikkiä.

⁵ Nopeuden ja populaarisuuden arvojen aiheuttamista ongelmista journalismissa ks. tarkemmin Perko 1998.

journalistinen paradigma. Näiden kahden kulttuurijournalismin piirissä olevan kriittikkökäsityksen yhteentörmäys aiheuttaa mediassa mitä ilmeisimmin jännitteitä, joihin tämä tutkimus pureutuu.

On nähtävissä, että esteettisen paradigman häviämisen myötä kulttuurijournalismista häviävät saman tien myös sen sisältämät humanistiset arvot.⁶ Esimerkiksi tutkija Touko Perko huomauttaa, että kun media välittää kuvaa todellisuudesta, se samalla joutuu vastaamaan siihen eettiseen kysymykseen, minkälaisia *arvoja* se haluaa tukea tai vahvistaa, mitä taas vastustaa. Hän toteaa, että kun uutiset ovat journalismissa tulleet entistä tärkeämmiksi, jää eri asioiden *arvottaminen* moraalis-eettisesti taka-alalle. (Perko 1998, 25.) On huomattava, että erityisesti juuri arvottaminen⁷ on keskeinen elementti kaikenlaisen taidekritiikin – myös teatterikritiikin – kirjoittamisessa (ks. luku 5). Tässä tutkimuksessa tarkoituksena on tarkastella etenkin tuon arvottamisen osuutta tausta-aineistossani (luvussa 7). Esimerkiksi Aino Suhola, Seppo Turunen ja Markku Varis toteavat, että taidekritiikin lukijat nimenomaan kaipaavat kritiikeissä arvottamista (Suhola, Turunen & Varis 2005, 112). Mikäli arvottamisen ulottuvuus taidekritiikistä poistuu, muuttuu myös kulttuurijournalismin luonne kansan *sivistäjänä* ja valistajana peruuttamattomalla tavalla. Kulttuurijournalismi kuolee tuolloin arvotyhjiöönsä, joka ei palvele enää ketään – paitsi media-alan yritysten yksituumaista rahallisen voiton tavoittelua ja skandaalinnälkäisen yleisön tirkistelynhalua.

On näin ollen kysyttävä, onko Hellmanin kuvaama esteettinen paradigma kulttuurijournalismin kentällä siirtymässä tai jo siirtynyt historiaan. Median toimintatavat ovat muuttuneet yhä markkinavetoisemmiksi ja röyhkeämmiksi. Nykytodellisuus ei kansalaisten sivistämispyrkimysten suhteen näytä kovinkaan ruusuiselta: kuluttajien eli yleisön näkökulmasta kulttuurijournalismin sisältö on

⁶ Voidaan tietenkin lähteä erikseen pohtimaan sitä, mitä tällaiset humanistiset arvot sitten oikein ovat. Esimerkkinä klassisesta arvojärjestelmäluokituksesta mainitsen Erik Ahlmanin (1939, 18 – 98) luokituksen hedonistisiin arvoihin (onni, mielihyvä, ilo, nautinto, aistillisuus), vitaalisiin arvoihin (elämä, terveys, tahto, kuntoisuus), esteettisiin arvoihin (kauneus, ylevyys, suloisuus, taide), tiedollisiin arvoihin (totuus, tieto, oppi, koulutus, viisaus, tiede), uskonnollisiin arvoihin (usko, toivo, pyhyys, laupeus), sosiaalisiin arvoihin (altruismi, ystävyys, rakkaus, uskollisuus, vapaus, veljeys, kunnia, isänmaallisuus, turvallisuus), mahtiarvoihin (voima, valta, rikkaus, raha, voitto), oikeusarvoihin (oikeudenmukaisuus, ihmisoikeudet, tasa-arvo, laillisuus) sekä eettisiin arvoihin (hyvyys, moraalinen oikeus). Filosofii Ilkka Niiniluoto lisää Ahlmanin arvoluetteloon myös ekologiset arvot (luonnon kauneus ja terveys, eläinten oikeudet) sekä egologiset arvot (itsekkyyden oma etu, oman arvon tunto) (Niiniluoto 1993, 85).

⁷ Suomen kielen tutkijat Anne Mäntynen ja Susanna Shore toteavat, että hyvin keskeistä (taide)arvostelussa on juuri arvottamiseen liittyvien sanojen ja rakenteiden käyttö (Mäntynen & Shore 2008, 29).

köyhtynyt ja sitä hallitsevat usein pinnallisuus, toimituksellisten resurssien puute ja kaupalliset näkökohdat. Klassisesta kritiikistä ja syväluotaavasta, asioiden taustoihin pureutuvasta journalismista ei kulttuurijournalismin kohdalla voida ehkä enää puhua, sillä vain suurimmat tiedotusvälineet, kuten esimerkiksi *Helsingin Sanomat*, ovat nähdäkseni kyenneet pitämään esteettistä paradigmaa kulttuurijournalismissa jollakin tavoin yllä (ks. Jaakkola 2010). Tässä piilee merkillinen paradoksi siinä mielessä, että kansalaisten yleinen koulutustaso on Suomessa noussut kaiken aikaa ja olisi helppoa luulla, että myös kulttuurijournalismin kuluttajat eli suuri yleisö vaatisi seuraamiltaan välineiltä enemmän *laatua*.⁸ Onko niin, että nykypäivän työelämän rasittama väestö (ks. esim. Siltala 2007 ja Sennett 2002) ei yksinkertaisesti enää jaksa vaatia median sisällöiltä kulttuurinkaan suhteen enää paljoa?⁹

Tällä tutkimuksella esitän puheenvuoroni siihen yhteiskunnalliseen keskusteluun, jossa pohditaan sitä, minkälainen olisi vuorovaikutukselle perustuva luovuuden yhteiskunta (vrt. Himanen 2004, 5), ja kiinnitetään huomiota myös kulttuurialojen tärkeyteen erilaisista globaaleista kehitystrendeistä (emt., 6 – 7).¹⁰ Tutkimuksella otetaan kantaa filosofi Pekka Himasen esittämään keskustelunavaukseen siitä, minkälaisena voimavarana henkinen kulttuuri ja arvomaailma voisivat kukoistavan elämän suhteen olla (Himanen 2010, 20) ja mitä se nykyisessä mediatodellisuudessa voisi tarkoittaa. Himanen tiivistää sanomansa selkeästi: hänen mukaansa kaiken kehityksen perimmäisenä päämääränä on jokaisen ihmisyyksilön mahdollisuus elää arvokasta elämää; toisin sanoen sellaista elämää, jossa jokainen voi toteuttaa omaa arvokasta potentiaaliaan ja tältä pohjalta myös arvostaa toisten oikeutta samaan (emt., 12, 17 ja 63). Tämä filosofinen perusasenne edellyttää uudentyyppistä arvopohjaa suomalaisessa yhteiskunnassa: arvopohjaa, joka on myös yhdistettävä reaalityouteen ja -politiikkaan (emt., 24). Himanen toteaa, että panostus henkiseen kulttuuriin on keskeisimpiä arvokkaan elämän toteutumisen ehtoja – toisin sanoen vasta kulttuurinen taso tuo elämään todellista merkitystä (emt., 56).

⁸ Journalismin laadun kriteereistä ks. edelleen Nieminen & Pantti 2004, 140.

⁹ Tutkimukseni ei vastaa suoraan tähän kysymykseen, vaan jättää asian avoimeksi.

¹⁰ Pekka Himanen on listannut suomalaisen yhteiskunnan menestymisen ehdoiksi seuraavanlaiset arvot: välittäminen, luottamus, yhteisöllisyys, kannustus, vapaus, luovuus, rohkeus, visionaarisuus, tasapainoisuus ja mielekkäisyys (Himanen 2004, 9 – 10). Vaikka näiden arvojen pitäisi Himasen mukaan ilmetä koko yhteiskunnan tasolla, voidaan niitä muutettavat muuttaen pohtia myös mikrokosmoksen nimeltä kulttuurijournalismi kohdalla: mitä olisivat käytännössä esimerkiksi ”välittäminen”, ”luottamus”, ”kannustus” ja ”visionaarisuus” teatterikritiikin kirjoittamisessa?

Himasen ajatuksiin viitaten: kun teatteritaiteilija on teatterikriitikon kritisoinnin kohteena, niin tuntee hän saamansa kritiikin perusteella tekevänsä taiteilijana arvokasta ja merkityksellistä työtä – työtä, joka saa ihmiset ajattelemaan monipuolisemmin, tuntemaan syvemmin, Aristoteleen (1967) katharsis-teorian mukaisesti jopa virkistymään ja valaistumaan? Edellä sanottuun liittyen tarkastelen tässä työssä sitä, miltä teatterikriitikosta nykyisessä mediakoneistossa on tuntunut, eli onko hänellä ollut mahdollisuuksia pyrkiä omassa työssään edellä esitettyyn ylevään päämäärään. Toisin sanoen: onko teatterikriitikon mahdollista tehdä arvokasta työtä – sellaista työtä, jota kannattaa kulttuuria seuraavien lukijoiden ja taiteilijoiden hyväksi tehdä?

Lyhyesti sanottuna peräänkuulutan humanistista elämänasennetta (von Wright 1981, 10 – 11) ja humanismin uutta nousua kulttuurijournalismissa ja sitä kautta myös yhteiskuntamme arvomaailmassa ja henkisessä ilmapiirissä, johon kulttuurijournalismi eräänlaisena asennekasvattajana osaltaan vaikuttaa. Filosofi Georg Henrik von Wright tarkoittaa humanistisella elämänasenteella pyrkimystä löytää oikea tapa suhtautua todellisuuteen ja asennoitua asioihin, jotka koskevat *oikeudenmukaisuutta* ja *ihmisen parasta* (emt.).¹¹ Mielenkiintoista onkin, että tämän tutkimuksen pääteoreetikosta Pierre Bourdieusta on todettu, että sosiologina hän edustaa arvojärjestelmää, jonka mukaan kaikki ihmiset ovat ”ihmisyydessä tasavertaisia”. Inès Champey tulkitsee Bourdieun ajattelua niin, että älyllisen kentän autonomiaa – joka siis takaa kriittisen arvioinnin riippumattomuuden – ei ole varjeltava niinkään sen itsensä, vaan sen käyttömahdollisuuksien takia, jolloin tärkeimmäksi asiaksi nousee ihmisen ilmaisuvapauden säilyttäminen ja kehittäminen. Champeyn tulkinnan mukaan Bourdieun keskeisenä pyrkimyksenä on luoda yhteiskunnalliseen keskusteluun sellainen vastavoima, joka pystyisi saattamaan valtaan *oikeuden ja totuuden universaalit arvot* kaikkien hyväksi (tarvittaessa jopa vastoin ”valtion etua”) ja herättämään

¹¹ Georg Henrik von Wright toteaa esseekokoelmassaan, että laajassa merkityksessä humanismi tarkoittaa mielenlaatua tai elämäntavomusta, jolla on seuraavanlaisia tunnusmerkkejä: 1) ihmisen kunnioittaminen, 2) sivistyksen kunnioittaminen ihmisyyden korkeimpana ilmauksena ja siihen liittyvä totuuden etsintä, jolloin tiedot ja taidot muuttuvat sivistykseksi vasta kasvattaessaan ihmistä koko ajattelussaan ja toiminnassaan ilmentämään laajakatseisuutta, objektiivisuutta ja oikeamielisyyttä (totuuden vaatimus) sekä 3) vapaus, johon von Wright liittää myös liberalismiin määreen (von Wright 1981, 16 – 18). Von Wrightin nimeämä alkuperäinen *liberalismi* on selkeästi erotettava *uusliberalismin* määritelmästä, jonka määrittelen lyhyesti tässä työssä myöhemmin. Von Wright toteaa nimenomaisesti liberalismista, että yksilön rajoittamaton vapaus ei ole humanismissa itsetarkoitus eikä edes keino, vaan ihminen, jonka humanismi pyrkii luomaan, voi syntyä vain jos hän on vapaa ulkopuolisesta pakosta (esim. ajatuksen- ja sananvapaus). Näin ollen totuuden todellinen vihollinen von Wrightin mukaan on dogmatismi, ei epäily. (Emt., 18.)

mahdollisimman monen ihmisen kriittisen omantunnon.¹² (Champey 1997, 12 – 13.)

Mahdollisuuksieni mukaan esitän tutkimuksen loppupuolella näkemykseni siitä, mihin suuntaan teatterikritiikin olisi hyvä tulevaisuudessa kehittyä. On tärkeää kysyä, mikä on teatterikritiikin ja yleisemminkin kulttuurijournalismin keskeinen tehtävä tulevien sukupolvien palvelemissa. Tarkoituksena on tässä työssä kartoittaa sitä, miten kulttuurijournalismin yksi osa-alue eli teatterikritiikki ja sen tekijät ovat hahmottaneet median nopeatempoista muutosta. Tätä journalismin vähittäistä muuttumista on alani tutkijapiireissä kutsuttu myös journalismin murrokseksi (esim. Mörä 1998, 13 – 18; Väliaverron 2009a, 13). Kyseistä murrosta esiin tuotaessa sitä ei kuitenkaan ole paikannettu mihinkään tiettyihin vuosiin, mikä jättää koko murroksen ajallisessa mielessä roikkumaan epämääräisellä tavalla ilmaan. Edellä sanotusta johtuen perustelen tutkimani ajanjakson valintaa tarkemmin luvussa 6.

Mitä teatterikritiikkiin tulee, niin vaikuttaa siltä, että teatterikriitikot ovat myös itse tiedostaneet nykyisen ongelmakentän. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* teatterikritiikko Suna Vuori¹³ on todennut, että taiteen sisältöjä käsitellään päivälehdissä yhä vähemmän ja yhä kevyemmin, joten varsinainen kritiikki alkaa olla hänen mukaansa viimeisiä foorumeita tähän tarkoitukseen (Vuori 2000, 25). Samoin Vuori on sanonut, että monen taiteentekijän mielestä nykyinen kritiikki on niin ylimalkaista ja huolimaton ja keskustelu niin yksipuolista, että kritiikki on menettänyt merkityksensä (ema., 26). Nähdäkseni Vuori viittaa toteamuksillaan klassiseen kritiikkiin, jonka rakennetta kuvaan lukijalle tarkemmin luvussa 5. Keskeinen kysymys kritiikin ja pitkällä aikavälillä koko taideyhteisön kannalta on Vuoren mukaan se, säilyykö itse sanomalehti viestintävälineenä. Vuori on todennut, että mikäli painettu, päivittäin ilmestyvä lehti kuolee, joutuvat kritiikki ja taide todella ahtaalle, koska nykyisissä verkkajulkaisuissa kulttuuri on lapsipuolen asemassa. Tämä johtuu Vuoren mukaan siitä, että verkkomuotoinen tiedonvälitys perustuu sellaisiin arvoihin, jotka hänen mielestään ovat taiteelle vastakkaisia: esimerkiksi nopeuteen ja helppouteen.¹⁴ Vuori on todennut toki olevan mahdollista, että historiallinen heiluri heilahtaa takaisin esteettisesti

¹² Ranskalainen, ammattikorkeakoulumaailmassa opettava opettajakollegani Catherine Metivier totesi kerran minulle, että Bourdieu on ”suuri humanisti”.

¹³ Todettakoon tässä yhteydessä, että Suna Vuori ei ollut haastattelemini teatterikriitikoiden joukossa.

¹⁴ Tutkimuksen keskeinen teoreetikko, sosiologi Pierre Bourdieu toteaa: ”Yksi tärkeimpiä television aiheuttamia ongelmia onkin kysymys ajattelun ja nopeuden välisistä suhteista. Onko mahdollista ajatella kiireessä?” (Bourdieu 1999a, 43.)

painottuneeseen, niin kutsuttuun *asiantuntijakritiikkiin*. Hän on ennustanut, että jos sanomalehti kuolee, niin kritiikki ja taidekeskustelu jäävät suurella todennäköisyydellä erillisten kulttuurijulkaisujen kontrolle eli Vuoren sanoin ”pienen piirin puuhasteluksi, elitistiseen marginaaliin”. (Ema., 26 – 27.)

Niin ikään omaa teatterikriitikon työtään ammatillisesta näkökulmasta pohtinut Elisa Nuutinen¹⁵ on todennut, että tämän päivän kritiikki on viihteellistynyt ja kaventunut yhden produktion tuote-esittelyksi (Nuutinen 2000). Edellä mainitun kaltaiset kirjalliset puheenvuorot ovat oireellisia esimerkkejä jostakin laajemmasta kehityssuunnasta yhteiskunnassa – etenkin, kun ne ovat tulleet teatterikritiikin ja kulttuurijournalismin kentällä toimivien henkilöiden suusta. Tässä työssä hahmotan sitä, mitä tämä huolestuttavalta kuulostava kehityssuunta mediassa teatterikritiikin kohdalla tarkoittaa.

Tähän tutkimukseen valitut kriitikot ovat toimineet teatterikritikkoina Suomessa. Osa heistä on tehnyt elämäntyönsä teatterikritikkona ja journalistina, joku taas on toiminut journalismin alueella lyhyemmän aikaa lähinnä teatterin asiantuntijan roolissa (esittelen haastattelemani kriitikot tarkemmin luvussa 6). Tutkimusaiheeni nousee aikaisemman teoreettisen opiskeluni pohjalta ja tarkoitus on ottaa tutkimukseen mukaan myös kirjallisuuden, teatterin ja suomen kielen teoriaa ja tutkimusta; kuitenkin niin, että edellä mainitut ovat tutkimuksessani samassa asemassa kuin suola on hyvältä maistuvassa keitossa: sitä pitää olla tarkoitukseen juuri sopiva määrä. Esitän tässä johdantoluvussa pähkinänkuoressa työni tutkimuskysymykset, aineistot, analyysini näkökulman sekä käyttämäni tutkimusmenetelmät. Luvussa 6 esittelen sitten tutkimusasettelmani yksityiskohtaisesti aineistoiheen ja metodologisine ratkaisuiheen.

Millä tahansa taiteen alueella työskentelevä kriitikko on keskeinen ja tärkeä mielipidevaikuttaja kulttuurielämässä ja yleisemminkin yhteiskunnassa. Valistuksen aikaa mukaillen teatterikriitikko toimii eräänlaisena kasvattajana yhteiskunnassa, median eli joukkoviestintävälineiden kautta. Opettaja kun olen, teen nyt kasvatuksen näkökulmasta pienen koukkauksen kasvatustieteen puolelle: Juha Suoranta väittää, että kasvatuksen alue yhteiskunnassa on laajentunut ja merkittävät kasvatusvaikutukset ovat siirtyneet perinteisiltä kasvatusinstituutioilta *mediakulttuurin* alueelle. Mediakulttuuri määritellään tässä työssä niin, että sillä tarkoitetaan ensinnäkin kaikkea

¹⁵ Myöskään Elisa Nuutinen ei kuulunut haastateltaviini.

joukkoviestintää, joka ylipäättään välittää kulttuuria – muodossa tai toisessa. Toiseksi mediakulttuurin käsitteellä viitataan myös kaikenlaisiin kulttuuriin sisältöihin, joita media välittää. Suorannan mielestä mediakulttuuria voi pitää eräänlaisena ”totaalisena ideologiana”, jonka populaarikulttuurisista viesteistä lapset ja nuoret oppivat miten ajatella, puhua ja toimia, miten pukeutua ja mitä kuunnella. Toisin sanoen media viihdyttää, jakaa tärkeää ja vähemmän tärkeää informaatiota ja tarjoaa lapsille ja nuorille aineksia henkilökohtaisen maailmankuvan muodostamiseen. (Suoranta 2003, 10.)

On selvää, että median kasvattava vaikutus muokkaa lasten ajatusmaailman lisäksi myös aikuisten ajattelua ja maailmankuvaa – tosin sillä erotuksella, että täysikasvuisen ihmisen on helpompaa lähteä tietoisesti kasvattamaan itsessään *medialukutaitoa*¹⁶ (esim. Kotilainen 1999; Halonen 2011). Omaleimaista suomalaisessa kulttuurissa lienee se, että lasten ja aikuisten maailma ei mediakulttuurin alueella ehkä kovin paljoa eroa toisistaan: toisaalta lapsista tehdään liian aikaisin aikuisia tarjoilemalla heille sellaista mediakulttuurin sisältöä, joka ei heidän ikäänsä ja kehitysvaiheeseensa kuuluisi, toisaalta taas useat aikuisiän saavuttaneet saattavat elää aikuisen elämänsä kuten teini-ikäiset, mitä heidän mediakulttuurin seuraamiseensa tulee. On toki huomattava, että aikuiset ihmiset käyttävät mediakulttuuria moneen eri tarkoitukseen: joku seuraa omastakin mielestään tyhjänpäiväistä tv-ohjelmaa vain sen vuoksi, että haluaa niin sanotusti ”tyhjentää päänsä” raskaan työpäivän jälkeen, kun taas joku ammattitutkija seuraa mediakulttuuria tarkoituksenaan analysoida näitä mediakulttuurin tuotteita. Heitteillä onkin lähinnä se ihmisryhmä, joka seuraa mediakulttuuria kriitikkömästi ja jolla ei ole välineitä analysoida median tarjoilemia sisältöjä. Huolestunut voi olla siitä, että myös kulttuurijournalismin kohdalla kuilu eri kansalaisten ja erilaisten yleisöjen välillä näyttää syvenevän: kansalaiset jakautuvat A-, B- ja ehkä vielä C-luokankin kansalaisiin sen mukaan, minkälaisiin kulttuurisisältöihin heillä on taloudellisesti varaa.

On näin ollen tarpeellista pohtia, tarvitaanko kansalaisen yleissivistykseen kuuluvaa medialukutaitoa myös median nykyään tarjoamien kulttuurisisältöjen seuraamiseen. Joukkoviestinnän tutkimuksessa yleisesti hyväksytty mediakäsitys näkee median yhteiskunnassa tilana, jossa kamppaillaan erilaisista merkityksistä ja tuotetaan

¹⁶ Sirkku Kotilainen määrittelee medialukutaidon sateenvarjokäsitteeksi, joka sisällyttää itseensä kaikkien eri viestimien ja niiden mediatekstien lukutaidon (Kotilainen 1999, 36).

mielikuvaa todellisuudesta (esim. Wiio 2006, 21). Näin ollen ei ole samantekevää, millaisia merkityksiä ja minkälaista mielikuvaa suomalaiset kulttuurijournalistit – tämän tutkimuksen tapauksessa nimenomaisesti teatterikriitikot – taiteesta suurelle yleisölle luovat. Elämmehän niin kutsutussa *merkitysyhteiskunnassa* (Himanen 2010, 63), jossa on käynnissä jatkuva *merkitystaistelu* (ks. myös Lehtonen 1998).

Sama kysymys voidaan muotoilla myös näin: minkälaista maailmankuvaa ja ajatusmaailmaa kulttuurijournalismin sisällöt – tämän tutkimuksen tapauksessa teatterikriitikot – median kuluttajille ovat tarjoilleet? Kysymys on tärkeä, koska edellä mainituilla sisällöillä on suora vaikutus ihmisten ajatusmaailmaan. Lyhyesti tämän tutkimuksen kohdalla: minkälaisia arvoja ja näkemyksiä teatterikritiikki on lukijoille tutkimallani ajanjaksolla välittänyt? Kun aikaisemmin klassinen kritiikki otti asiakseen lukijoiden ja kansalaisten *sivistämisen*, niin onko nykymedian murroksessa kritiikin ja kulttuurijournalismin tehtävä kääntynyt pääläelleen: onko kaikesta kulttuurin välittämisestä tullut pelkkää viihdettä tämän päivän mediassa?

Teatterikriitikot tekevät työtään median sisällä ja median kautta – tästä näkökulmasta on tärkeää pohtia Suorannan esiin nostamaa mediakulttuuria ja taidekriittikona toimivan henkilön roolia mediakulttuurissa. Olennaista on kysyä, ketä tai keitä teatterikritiikko itse asiassa palvelee, kun hän toimii kaikkialle tunkeutuvan mediakulttuurin alueella? Mediakulttuurin ”kasvattava oppimäärä” pelkistyy Juha Suorannan mielestä *uusliberalismin* aatteeksi, joka sanelee hänen mukaansa myös kasvatuksen ja koulutuksen nykyisiä järjestyksiä (Suoranta 2003, 11). Suoranta onkin huolissaan siitä, että vaikka mediakulttuurin kyllästävä yhteiskuntaa kutsutaan kommunikaatioyhteiskunnaksi, niin tosiasiasa mediakulttuuri eristää ihmiset kasvokkaisesta kohtaamisesta, jossa puolestaan syntyy empaattisia suhteita ja sosiaalista luottamusta. Hän tuo esille, että nykyisen (koulu)kasvatuksen vakavin puute on eettisessä ja sosiaalisessa kasvatuksessa. Suorannan mielestä kasvatuksen merkitystä mediakulttuurissa pitäisi arvioida sen mukaan, miten mediakulttuurin alueella rakennetaan sosiaalista vastuuntuntoa sekä itsestä ja toisista välittämistä. Esimerkiksi nykykouluissa ei pitäisi unohtaa koulun sosiaalista arvoa, kun lapsia halutaan jo alaluokilta asti valmistaa Suorannan sanoin ”kilpailutalouden yksilölliseen asevarusteluun” (emt., 15). Suoranta johdattaakin pohtimaan kasvatuksen *ideologista luonnetta* eli kysymään yksinkertaisen kysymyksen: mihin lapsia itse asiassa kasvatetaan? Hän sanoo myös, että

”... koulutuksen paikan mediakulttuurin hallitsevana ideologisena valtakoneistona on ottanut populaarikulttuuri; etupäässä amerikkalaisen viihdeteollisuuden hallitsema globaali opetusautomaatti” (emt., 27).

Koulutuksen alueella aatesuuntaus nimeltä uusliberalismi on Suorannan mielestä merkinnyt siirtymistä koulutuksellista tasa-arvoa korostavasta riittävyuden eetoksesta yksilöiden välistä kilpailua ja tehokkuutta korostavaan erinomaisuuden eetokseen. Uusliberalismista on Suorannan mielestä turha etsiä kasvatuksen suuntaa, koska uusliberalistinen koulutusajattelu on hänen mukaansa alkanut kouluissa tuottaa ”tunnevammaisia tehopakkauksia” ja palkita ”hyödyllisiä idiootteja” (emt., 29). Uusliberalistinen ajattelu on Suorannan mukaan myös suomalaisen koulutusjärjestelmän uusin ideologia sen pitkässä historiassa (emt., 23). Koulutuspoliittisessa ajattelussa kysymys on hänen mielestään tietoisesta oikeistolaisesta suunnanmuutoksesta: uusliberalistisessa koulutuspolitiikassa individualismia, yksilöä ja yksilöllistä menestystä pidetään arvossa, toisin sanoen ihmisyksilö ei ole arvokas omana itsenään vaan ikään kuin määrämuotoisena, vaihdettavana, vertailtavana ja mitattavana *tavarana*. Uusliberalismin keskeisiä arvoja Suorannan mukaan ovat kilpailu, arviointi, vertailu ja teknis-matemaattisten aineiden merkityksen korostaminen, joskus suoranainen teknologian ihannointi. (Emt., 35.) Suoranta toteaa, että nimenomaan kasvatuksen kannalta elämme tällä hetkellä ristiriitaisia ja kaoottisia aikoja. Hänen mielestään opettajilta vaaditaan tätä nykyä erityistä rohkeutta kyseenalaistaa koulutuksen vallitsevia käytäntöjä ja arvoperustaa. (Emt., 45.)

Oman opettajan ammattini, kokemuksen ja taustani vuoksi Suorannan huomiot tuntuvat erittäin tutuilta. Nähdäkseni juuri koulu, erilaiset koulutusorganisaatiot ja ylipäättään erilaiset oppimisympäristöt ovat tuon yhteisöllisyytensä vuoksi mielenkiintoinen ja osuva vertailukohde taidelajille nimeltä teatteri ja sitä kautta myös teatterikriitikon työlle. Ajattelen, että mediassa toimiva teatterikriitikko voidaan mieltää eräänlaiseksi kansankynttiläksi, joka koulutusjärjestelmässä toimivan opettajan tapaan ikään kuin valistaa ja opastaa ihmisiä näkemään tiettyjä asioita ympärillään – toimii siis suoraan ikään kuin jonkinlaisena kasvattajana suhteessa lukijoihinsa. En pidä rinnastustani vanhanaikaisena, vaan arvioisin, että se on ajankohtaisempi kuin koskaan.

Lentävän lauseen mukaan *teatteri on kaikista taiteen lajeista sosiaalisin*. Sanonnalla viitataan siihen, että teatteritaiteilijan tärkeimpiä ominaisuuksia lienee juuri

sosiaalisuus. Valmis teatteriesitys on monien osatekijöitten summa ja monenlaisten ihmisten työn tulos. Myös edellä viittaamassani merkitysyhteiskunnassa, nimenomaan teatterissa, ihmisten on mahdollista kohdata nimenomaan kasvokkain toisensa – aivan samoin kuin perinteisessä koululaitoksessa ja erilaisissa kouluorganisaatioissa. Aivan kaikki opiskelu ei vielä toistaiseksi tapahdu verkkovälitteisesti ja itse toivon, ettei tule koskaan kokonaan tapahtumaankaan. Nykyinen mediakulttuuri ei ole ainakaan vielä onnistunut tuhoamaan ihmisten kokemuksia aidosta vuorovaikutuksesta – juuri tuo ihmisten aito kasvokkain kohtaaminen on ollut sekä teatterin vahvuus taidemuotona että myös perinteisen koulumuodon edustaman oppimisen ja opiskelun verraton etu. Kasvatusalan ammattilaiset kun tietävät, että ihmisen tunneäly kehittyä aidoissa vuorovaikutustilanteissa ihmisten välillä.

Tutkimuksen tarkoitus on problematisoida Juha Suorannan esiin tuomaa eettisyyttä ja sosiaalista vastuuntuntoa teatterikriitikon toimintaympäristössä eli mediassa. Onko teatterikriitikon tunneäly aikamme mediassa hyvää vauhtia hukkumassa? Edelleen, raamittaako nykymedia teatterikriitikon sellaiseen toimintaympäristöön, jossa tunneälyä ei ole juuri mahdollista kirjoittamalla ilmaista – vastaan kun tulevat journalistien hyvin tuntemat aikataulupaineet, tiedotusvälineiden asettamat palstamillimetri- tai sekuntirajoitukset ja median markkinoitumiskehitys¹⁷ (esim. Nieminen & Pantti 2004). Kiinnostavaa on saada tietää, minkälaista keskustelua kulttuurijournalismin kentän *sisällä* käydään ja minkälaiset motiivit ovat saaneet teatterikriitikon tekemään päivittäistä työtään mediassa. On mielenkiintoista saada selville, miten maamme teatterikriitikot mieltävät itsensä ja oman toimintansa mediassa: elääkö media heidän mielestään suuren murroksen ja kriisin (ks. Väliverronen 2009a, 7) keskellä vai onko kriitikkojen mielestä kaikki sittenkin hyvin?

Toisin sanoen, elääkö kulttuurijournalistien ja kriitikkojen keskuudessa valistuksen ajan ajatus siitä, että taiteesta kertova kritiikki vaikuttaa ihmisiin *sivistävästi*, laajentaen lukijan maailmankuvaa, vai onko kritiikki sitä kirjoittavien mielestä latistunut journalismin tehokkuuden nimissä vain lyhyiksi, iskeviksi tuote-esittelyiksi, joissa samanaikaisesti vielä mitätöidään taiteilijoiden luova panos? Työni tutkimuskysymykset esitellään tarkemmin luvussa 6. Pohdin työn päätelmäluvussa (luvussa 10) myös

¹⁷ Tutkimukseni pääteoreetikko Pierre Bourdieu on tullut tunnetuksi nimenomaan uusliberalistisen markkinaideologian kritikkona (ks. esim. Kauppi 1999, 11).

Suorannan esiin nostaman *uusliberalismin*¹⁸ vaikutuksia teatterikritiikissä ja kulttuurijournalismissa. Työssäni selvittelen, minkälaisia ajattelumalleja teatterikritiikki ja teatterikriitikot kulttuurijournalismin kentällä edustavat.

1.1 Työn tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Väitöskirjatyössä tarkastellaan sitä, millä tavalla edellä esitetty muutos on nähtävissä toisaalta suomalaisessa teatterikritiikissä ja toisaalta sen tekijöiden eli teatterikriitikkojen omasta työstä kertovassa puheessa. Tutkimuksen lähtökohtana on selvittää, miten teatterikritiikki historiallisten esimerkkieni valossa on populaarijulkisuuden puolella muuttunut ja millä tavoin suomalaiset teatterikriitikot ovat hahmottaneet omaa kriitikon työtään mediassa. Olen kiinnostunut siitä, minkälaisia teemoja ja diskursseja teatterikriitikkojen puheesta nousee: toisin sanoen minkälaisia syvempiä merkityksiä teatterikriitikot antavat omalle työlleen?

Työssäni tutkin Suomessa kirjoitettua *teatterikritiikkiä* kahdenkymmenen vuoden ajalta vuosina 1983 – 2003. Tavoitteenani on tarkemmin määriteltynä *tutkia suomalaista teatterikritiikkiä viidentoista teatterikritiikkiesimerkin sekä Teatteri-lehden vuosien 1983 – 2003 pääkirjoitusten valossa ja keskeisten suomalaisten teatterikriitikkojen mietteitä omasta työstään eli teatterikritiikistä ja sen kirjoittamisesta*. Tarkoituksena on tarkastella kvalitatiivisen analyysin (esim. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2005, 151 – 157) keinoin 1) *suomalaisen teatterikritiikin sisältöä viidentoista kritiikkiesimerkin valossa* (esittelemäni näytteet konkreettisista teatterikritiikeistä populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä), 2) *teatterikriitikkojen omaa ajattelua ja toimintaa heidän oman puheensa näkökulmasta* (tätä työtä varten tekemäni kuusitoista tutkimushaastattelua) sekä 3) *teatteritaiteen sisäistä keskustelua teatterikritiikistä aiheesta kirjoitettujen journalististen tekstien näkökulmasta* (Teatteri-lehden vuosien 1983 – 2003 pääkirjoitukset eliittijulkisuudessa) koskien yllä mainitsemaani ajanjaksoa Suomessa.

¹⁸ Uusliberalismi voidaan valtio-opillisesta näkökulmasta määritellä lyhyesti ajatustavaksi, joka kannattaa valtion sääntelyn vähentämistä ja markkinamekanismin toiminnan laajentamista yhteiskunnassa (esim. Kantola 2002, 13 – 14 ja 34 – 36; uusliberalismista ks. myös Himanen 2004, 8 ja Patomäki 2007).

Työ on yhtäaikaaisesti Suomen vanhimman, edelleen toimivan taidealan julkaisun eli vuonna 1945 perustetun *Teatteri-lehden* pääkirjoituskatsaus tai yhteenveto tietyltä ajanjaksolta, toisaalta se on teatterikritikoille¹⁹ kohdistettujen teemahaastattelujen avulla toteutettu, koko maatamme koskevan **teatteridiskurssin analyysi**.

Tutkimustietoa kulttuurijournalismin alueelta Suomessa on vielä varsin vähän (esim. Hurri 1993, Sarjala 1994, Jaakkola 2010).

Ajanjakson seuraaminen teatterikritiikin tutkimisessa on tärkeää siksi, että teatterissa tehdystä taiteellisesta työstä ja teatterin maailmassa koetuista taide-elämyksistä jää hyvin harvoin aineellisia jälkiä subjektiivisten muistitietojen tueksi (esim. Karhu 1991, 7). Usein kuulee sanottavan, että teatteri taidemuotona tarttuu vain ohikiitävään hetkeen ja kun tuo hetki on kulunut, ei jäljelle jää juuri mitään.²⁰ Jo teatteritieteilijä Timo Tiusanen on todennut varsin yksiselitteisesti, että teatteriesitys syntyy ensi-illassa ja se kuolee, kun sen poistetaan ohjelmistosta (Tiusanen 1969, 12). Jotakin hyvin samanaista on nähdäkseni myös sanomalehdessä: kun lehti on luettu, sen sisältämät jutut taidearvosteluineen kaikkineen unohtuvat. On ilmeistä, että niin teatteriesitys kuin mediassa ilmestyvä kritiikkikin ovat eräänlaista hetken taidetta – molempien luonteeseen kuuluu se, että ne häviävät jonnekin saman tien eli sitten kun varsinainen esitystilanne on ohi ja siitä kertova kritiikki on julkaistu. Jos taiteen kannalta käy hyvin, niin teatteriesitys jää ehkä kuitenkin elämään esitystapahtuman jälkeenkin katsojien mieleen. Mikä puolestaan mahtaa olla teatteriesityksistä kertovien ja niitä analysoivien kritiikkien kohtalo: miten ne ovat muuttuneet ja mihin suuntaan? Entä miten kritiikkien takana olevat ihmiset puhuvat – nuo teatterikritikot, jotka mediassa toimivat?

Journalismin tutkijan näkökulmasta jotakin oleellista dokumentaatiota teatterihistoriaan kuitenkin tallentuu. Luettavaksemme jäävät teatteriesityksiä taltioivat tekstit eli *teatterikritiikit*. Teatterihistorian kannalta on erinomainen tosiasia, että niin kauan kun medialla on ollut myös taide-elämän seuraamisen rooli, niin teatteriesityksiä ovat taltioineet teatteria koskevat journalistiset tekstit, niin perinteisesti sanomalehdistössä

¹⁹ Kunnia näiden ihmisten löytämisestä kuuluu pitkälti dosentti, teatterintutkija Pentti Paavolaiselle, joka piti minulle ikimuistoisen ja erittäin innostavan ohjauskeskustelun tästä aiheestani 31.1.1996 Teatterikorkeakoulun silloisessa kahvilassa. Hänen näkemyksensä viitoittamana jäljitin suoralta kädeltä viisi työssäni ääneen pääsevästä teatterikritikoista, loput kontaktit tavoittamiini teatterikritikoihin

syntyivät Suomen arvostelijain liitto SARV:n edustajien kanssa käymieni keskustelujen pohjalta.
²⁰ Olen toki tutkijana tietoinen siitä, että mitä erilaisimmat audiovisuaaliset tallenteet (esim. Herkman 2001) taltioivat myös teatteriesityksiä – oman luonteensa mukaisesti.

kuin sittemmin erikseen myös verkossa (ks. www.kritiikkiportti.fi).²¹ Teatteri on aina ollut suomalaisille varsin tärkeä taiteen laji. Osoituksena tästä on esimerkiksi se, että suomalaisissa ja yleensä eurooppalaisissa päivälehdissä teatteri on perinteisesti aina ollut erikoisasemassa (Salomaa 1972, 133).

Ajallisen perspektiivin esiin ottaminen aihepiirini osalta on tärkeää senkin vuoksi, että suomalaisesta viestintätutkimuksesta on tullut Juha Herkmanin ja Miika Vähämaan mukaan melko historiatonta (esim. Herkman & Vähämaa 2007, 77). Tietyn ajanjakson tarkastelu teatterikritiikin kehityksessä on tärkeää myös siksi, että historiaa tuntevalla on jatkossa hallussaan myös välineet ja taitoa tehdä sitä. Historian tunteminen on kaiken sivistyksen perusta.

Työn päätutkimuskysymys on seuraava:

Miten ja miksi suomalainen teatterikritiikki on muuttunut vuosina 1983 – 2003?

Päätutkimuskysymyksen kysymyssanaan *miten* vastataan tarkastelemalla tutkittujen teatterikritiikkien klassisia osa-alueita (so. kuvaus, tulkinta ja arvottaminen) sekä myös teatterikritikoiden ja *Teatteri*-lehden päätoimittajien tapaa kuvata muutosta tutkittavalla ajanjaksolla. Näin *miten*-kysymykseen vastaamiseen sisältyy teatterikritiikissä tapahtuneen muutoksen kuvaus (luvuissa 7, 8 ja 9).

Kysymyssanaan *miksi* haetaan puolestaan vastausta kuvailemalla teatterikritikoiden ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten tapaa selittää edellä esitettyä muutosta sekä tulkitsemalla näitä selityksiä sosiologi Pierre Bourdieun käsitteiden pohjalta. Kysymykseen vastataan luvuissa 8, 9 ja 10.

Työn aineistokohtaiset tutkimuskysymykset ovat karkeasti seuraavat: 1) Ovatko teatterikritiikin klassisten osa-alueiden (so. kuvaus, tulkinta ja arvottaminen)²² painopisteet muuttuneet tutkimallani ajanjaksolla? Tausta-aineistona tässä ovat teatterikritiikkiesimerkit. 2) Miten suomalaiset teatterikritikot puhuvat omasta

²¹ Luettu 16.02.2009. Sivusto avattiin 11.06.2008 ja valitettavasti se lopetti toimintansa vuonna 2011.

²² Ks. Huotari 1980.

asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä niissä tapahtuneista muutoksista? Pääaineistona tässä ovat teatterikritikoiden teemahaastattelut. 3) Miten teatterikentän omaa julkisuutta ohjaavat sanankäyttäjät puhuvat teatterikritiikin asemasta sekä siinä tapahtuneista muutoksista? Pääaineistona toimivat edelleen myös *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset. Esittelen aineistokohtaiset tutkimuskysymykset tarkemmin työn luvussa 6.1.

1.2 Aineistot, analyysin näkökulma ja menetelmät

Tutkimukseni *tausta-aineistona* on viisitoista teatterikritiikkiä, jotka olen poiminut sanomalehdistä *Helsingin Sanomat*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Aamulehti* ja *Hufvudstadsbladet*. Kyseiset kritiikit ovat vuosien 1983, 1993 ja 2003 tammikuulta²³ niin, että jokaisesta lehdestä jokaiselta vuodelta on tutkittavana yksi kritiikki (ks. tarkemmin luku 6.2.1). Tutkimuksen *pääaineistona* on kuusitoista (16) populaarijulkisuudessa kirjoittaneen ja osittain yhä edelleen kirjoittavan suomalaisen teatterikritikon teemahaastattelua (ks. luku 6.2.2) sekä eliittijulkisuuden alueella ilmestyvän *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset (185 kpl) vuosilta 1983 – 2003 (ks. luku 6.2.3).

Analyysini päänäkökulma on teatterikritiikeissä tapahtuneen muutoksen kuvaus. *Tausta-aineistoni* eli teatterikritiikkien analyysissä sovellan kirjallisuudentutkimuksesta periytyvää *klassista kritiikin kaavaa* (ks. tarkemmin luku 5), joka toimii tausta-aineistoni tulkinnan teoreettisena viitekehyksenä. Tutkimusmenetelmänä teatterikritiikkien tutkimisessa käytän puolestaan *sisällönanalyysiä* (ks. tarkemmin luku 6.3.1). *Pääaineistoni* eli tutkimushaastattelujeni ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysissä sovellan puolestaan sosiologi Pierre Bourdieun yleisysteiskunnallista teoreettista ajattelua (ks. tarkemmin luku 4), joka toimii pääaineistoni tulkinnan teoreettisena viitekehyksenä. Tutkimusmenetelmänä pääaineistoni tulkinnassa käytän puolestaan *temaattista tekstianalyysiä*, joka on saanut vaikutteita diskurssianalyysistä (ks. tarkemmin luku 6.3.2).

²³ Yhtä kritiikkiä lukuun ottamatta kaikki lehtien kritiikit on julkaistu tammikuussa.

Tarkoitukseni on luvussa 7 eli tausta-aineistoni (so. viisitoista teatterikritiikkiesimerkkiä) analyysiosassa kuvailla sitä, miten teatterikritiikit ovat muuttuneet kahdenkymmenen vuoden ajanjaksolla. Luvuissa 8 ja 9 eli varsinaisen tutkimusaineistoni (so. tekemäni kuusitoista tutkimushaastattelua ja *Teatteri*-lehden vuosien 1983 – 2003 pääkirjoitukset) analyysiosassa tarkastelen puolestaan sitä, miten suomalaiset teatterikritikot puhuvat omasta asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä miten *Teatteri*-lehden edustama teatteritaiteen sisäinen keskustelu on puhunut teatterikritiikin asemasta kulttuurijournalismin väitetyssä murroksessa (vrt. Väliverronen 2009a, 7) tutkitulla ajanjaksolla.

1.3 Poikkitieteellinen lähtökohta ja oma tutkijapositio

Tämän työn varsinainen tutkimusasetelma on poikkitieteellinen. Tarkoituksena on tässä työssä tuoda esille sekä kirjallisuus- ja kielitieteellistä että myös sosiologista ajattelua median toiminnasta. Viestinnän tutkimuksessa tämänkaltaisen poikkitieteellisyys ei ole tavatonta, koska alaa on pidetty eräänlaisena ”tieteiden tienrysteyspaikkana”, jota tutkijat lähestyvät varsin monilta eri tieteenaloilta (esim. Nordenstreng 1985).²⁴

Esittelen työni kannalta keskeisen, sosiologiasta peräisin olevan teoreettisen viitekehyksen luvussa 4 ja siihen kytkemäni, kirjallisuudentutkimuksesta peräisin olevan aputeorian luvussa 5. Katson, että sen lisäksi että tämä työ on sijoitettava toisaalta *journalismin* ja *joukkoviestinnän* tutkimusperinteen sisään, on se toisaalta mahdollista sijoittaa myös *teatterintutkimuksen* alueelle. Laajassa mittakaavassa työni voidaan sijoittaa myös kulttuurin sosiologian ja kulttuurintutkimuksellisen orientaation (*cultural studies*) intressipiiriin.

Erilaisista mahdollisista tutkijapositioista (ks. Jokinen et al. 2002, 201 – 232) omani

²⁴ Yhden pelkistykseen mukaan tutkimukset voidaan jakaa toisaalta *teoreettis-käsitteellisiin*, toisaalta taas *empiirisiin* tutkimuksiin (Hirsjärvi, Remes, Liikanen ja Sajavaara 1995, 10). Jaottelu ei tämän tutkimuksen kohdalla ole mielekäs, koska tämä työ on kummankin edellä mainitun tutkimustyyppin sekoitus.

liikkuu tässä työssä lähtökohtaisesti *tulkitsijan* roolin alueella. Jos työn tutkimustulokset katsotaan niin tärkeiksi, että ne yltävät joillakin foorumeilla *keskustelijan* rooliin suomalaisessa yhteiskunnassamme, en voi olla muuta kuin tavattoman tyytyväinen asiaan (vrt. emt.). Tutkijan lähtökohtani on myös se, että minulla ei ole mitään henkilökohtaisia, poliittisia ennakoasenteita suhteessa tutkimusaineistooni,²⁵ vaan tarkastelen aineistoani puolueettoman tutkijan tavoin.

1.4 Kielenkäyttö on vallankäyttöä

Ihmisten luomat kulttuurit tuottavat loputtomasti erilaisia *merkityksiä*. Merkitysten maailmaa ja niiden muodostumisprosessia pohtinut kirjallisuustieteilijä Mikko Lehtonen esittää, että inhimillisiin kulttuureihin sisäänrakennetut merkitykset, arvot ja katsomukset saavat konkreettisen hahmonsä ihminen luomissa instituutioissa, ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa, erilaisissa uskomusjärjestelmissä, ihmisten tavoissa ja totumuksissa sekä materiaalisen maailman ja sen esineiden käyttötavoissa. Toisin sanoen inhimilliset kulttuurit sisältävät mitä erilaisimpia merkityskarttoja, jotka tekevät maailmasta ymmärrettävän niiden jäsenille. (Lehtonen 1998, 17.) Lehtosen pohjustamasta näkökulmasta käsin voidaan katsoa, että teatterikriitikkojen käyttämä kieli muodostaisi ikään kuin oman journalistisen osakulttuurinsa, jonka sisältämää merkityskarttaa tässä tutkimuksessa on tarkoitus tutkia. Työssä pohditaan, minkälaisia merkityksiä teatterikriitikot kirjoittamalleen kritiikille ja ennen kaikkea omalle työlleen antavat ja miten nämä teatterikriitikkojen itse itselleen luomat merkitykset muodostuvat. Työssä kysytään myös, miten tutkimallani ajanjaksolla (kulttuuri)journalismin syvä murros näkyy teatterikriitikkojen itse itselleen luomissa merkityksissä. Toisin sanoen: miten teatterikriitikot *merkityksellistävät* eli selittävät itselleen ja samalla myös kaikille muille omaa työtään, omia tekstejään ja omaa käytännön toimintaansa?

Tutkimuksen kannalta olennainen on Mikko Lehtosen huomio siitä, että kulttuurin

²⁵ Olen tarkoituksella kerännyt tutkimusaineistoni niin, että se edustaa monipuolisesti tutkimuksessa esiin tuotavaa politiikan kenttää. Tutkijana voin todeta olevani erityisen selvänäköinen ja vahva analysoimaan politiikan kentän puhetta, koska jouduin lapsuudenkodissani kuuntelemaan poliittisen kielenkäytön ilmenemismuotoja laidasta laitaan: olen ikään kuin ”immuuni” politiikan kentän kielenkäytölle.

sisältämällä merkityksillä on yhteiskunnallista vaikutusta, poliittisia seuraamuksia ja *kulttuurista valtaa* – merkityksillä on siis hänen mukaansa kerta kaikkiaan ”oma politiikkansa” (emt., 23). Tässä osiossa pohdin lyhyesti vallankäytön problematiikkaa, jonka ympärille tämän tutkimuksen tutkimuskysymykset kietoutuvat.

Suomen kielen tutkija Pirjo Hiidenmaa tuo esiin, että esimerkiksi hallinnon kielessä esitetään nykyisin asioita tiedottavan, suostuttelevan ja markkinoivan kielen keinoin. Julkiset laitokset ja virastot määrittelevät yritysten tapaan strategioitaan ja missioitaan, jotka hämmästyttävästi ovat Hiidenmaan mukaan samanhahmoisia, olipa kyseessä mikä paikka tahansa. Journalismin tavoin myös hallinnon erityispiirre on nykyisin se, että samaa tekstiä paketoidaan useaan eri paikkaan.²⁶ (Hiidenmaa 2003, 166 – 167.) Hiidenmaa toteaa, että nykymaailmassa myös hallinnon puhetapaa ohjaavat liikkeenjohdon mallit visioineen ja toiminta-ajatuksineen. Hallinnon suunnitelmat, ohjelmapaperit ja politiikat ovat Hiidenmaan mielestä samanaikaisesti sekä tärkeitä että myös mahdottomia tekstejä: päiväkohtaisissa teksteissä on paljon kieltä, joka tuntuu selvältä ja josta on helppo olla yhtä mieltä niin pitkään, kun tekstien syvimpiä tarkoituksia ei pöyhitä.²⁷ Monia ilmauksia vaivaa Hiidenmaan mukaan *merkityspula*, koska merkitykset eivät asu sanoissa ja rakenteissa sinänsä, vaan sanojen ja rakenteiden avulla tavoitellaan merkityksiä, jotka puolestaan rakentuvat omasta tulkinnastamme ja tekstin antamista viitteistä. On siis tarpeen osata paljastaa, että sanat sinänsä eivät sano juuri mitään ja toisaalta hyväksyä se ihmiskielen piirre, että maailmaa rakennetaan tällaisella *uskonvahvistuspuheella*. Hiidenmaa toteaa varsin osuvasti inhimillisestä kielenkäytöstä, että kieltä tarvitaan luomaan näitä kuplia ja myös puhkomaan niitä. (Emt., 176 – 178.)

Journalistisin perustein kirjoitettu teatterikritiikki on itsenäinen journalistinen tekstilaji. Teatterikritiikin kieli ei ole ollut yksin teatteritaiteen kulloistakin tilaa pohtivaa esseistiikkaa tai vain yksittäisten teatteriesitysten kuvaamista, vaan teatterikritiikin kieltä voidaan pitää tavallaan *vallankäytön muotona*. Teatterikritiikin kirjoittaminen

²⁶ Hiidenmaa tarkentaa, että käytännössä jonkun ohjelman perusteella tehdään toimintasuunnitelma, suunnitelman perusteella esite, esitteestä verkko- ja paperiversio, tiedote, kalvopohjat ja Power Point -esitykset, suunnitelmien perusteella arvioinnit, joista edelleen saadaan iskulauseet liikelahjoihin ja mainoksiin (Hiidenmaa 2003, 167). Näin yhdenmukainen kielenkäyttö ikään kuin ”ketjuuntuu”.

²⁷ Ongelmallisina esimerkki-ilmauksina Hiidenmaa luettelee sellaisia termejä kuin *tietoyhteiskunta*, *globalisaatio* sekä *sisällöntuotanto*. Hiidenmaa kysyy: ” - - - mikä ihmeen sisältö? Onko sisältö jotakin, mitä ennen ei ollut? Agricola käänsi Uuden testamentin, mutta mahtoiko hän olla silloisen yhteiskunnan sisällöntuottaja?” (Hiidenmaa 2003, 177.)

vaatii kirjoittajaltaan syvällistä perehtyneisyyttä draamakirjallisuuteen ja teatterihistoriaan. Tätä teatteritietämystään teatteritaiteen ja journalismin kentällä toimivat kirjoittajat ovat kielellisin keinoin perustelleet ja puolustelleet kriittikkouransa aikana. Mutta miten hyvin he ovat itse tietoisia tästä omasta tavastaan käyttää kieltä? Onko teatterikritiikin kieli esimerkiksi populaarijulkisuuden puolella jollakin tavoin erilaista kuin eliittijulkisuudessa käytetty kieli?

Teatterikritiikin kieli on hyvin moniulotteista. Se saattaa sisältää vertaukseen perustuvia kielikuvia eli metaforia tai sivistyssanoilla taiteilua, toisaalta taas epäselviä ilmauksia tai monimutkaisia virkkeitä ja lauseita, joiden merkitys jää lukijan mielessä hämäräksi. Näin ollen pohtimisen arvoista on toisaalta se, onko teatterikritiikin kieli eliittijulkisuudessa niin monimutkaista tai täynnä erityissanastoa, etteivät läheskään kaikki populaarijulkisuudessa ilmestyvien sanomalehtien lukijat yksinkertaisesti kykene ymmärtämään sitä. Toisaalta, huonoimmillaan teatterikritiikki voi taas muistuttaa mitänsanomaton tuote-esittelyä (esim. Nuutinen 2000), josta puuttuvat kaikki klassisen kritiikin tunnusmerkit. On hyvin mahdollista, että suomalaisen journalismin kentällä liikkuu työhönsä eri tavoin suhtautuvia kriitikoita. Taitava, ammattitaitoinen ja asialleen omistautunut teatterikriitikko osaa ja myös haluaa kirjoittaa niin, että lukija toisaalta ymmärtää tekstiä ja toisaalta myös ikään kuin kehittyä ja *sivistyy* tekstin luettuaan. Joskus saattaa käydä niin, että teatterikritiikin kieli on vähintään yhtä epämääräistä kuin poliitikkojen käyttämä kieli tai vielä sitäkin kirjavampaa. Tämä kirjava kielenkäyttö johdattaa pohtimaan *vallankäytön kysymyksiä* teatterikritiikin kentällä.

Valtaproblematiikan näkökulmasta *Teatteri*-lehti on mielenkiintoinen tutkimuskohde. Lehden numerot kertovat omaa kieltään edustamastaan ajasta, sen hengestä ja teatterikeskustelun ilmapiiristä. Esimerkiksi vuonna 1983 *Teatteri*-lehti mainosti itseään lauseella ”*alan mielipidelehti, joka ei vastaa kirjoittajien mielipiteistä*” (*Teatteri* 2/1983, s. 2) ja vuonna 1986 tuo sama lause lehden toimitustiedot sisältävällä sisäsivulla oli muuttunut muotoon ”*alan mielipidelehti, joka kantaa vastuun kaikesta*” (*Teatteri* 1/1986, s. 2). Virkkeet ovat hausalla tavalla monimerkityksellistä kieltä etenkin edellä esitetyn Mikko Lehtosen viitoittamasta näkökulmasta. *Teatteri*-lehteä ei tarvitse paljoa selailla kun jää jo miettimään, keitä ovat olleet nämä teatterin maailmasta mitä kirjavimpia lausuntojaan antaneet kriitikot. Mitä he ajattelevat asemastaan teatteritaiteen arvottajina? Ovatko he mieltäneet olevansa vallankäyttäjiiä teatteritaiteen omalla

kentällä ja ovatko he ymmärtäneet sanojensa vaikutuksen?

Tämän tutkimuksen avulla pyritään kuvaamaan ja selittämään teatterikriitikkojen harjoittamaa vallankäyttöä ja mahdollisesti myös paljastamaan heidän piilossa olevia ajattelumallejaan, joista he eivät välttämättä ole itse tietoisia. Tähän lähestymistapaan liittyy myös tutkimuseettinen ongelma, josta kerrotaan lyhyesti luvussa 6.

Tutkimuksessa kerrotaan olennaisia asioita *Teatteri*-lehden teatterikritiikkiä koskevista kannanotoista ja sitä kautta myös lehden teatteripoliittisesta linjasta pääkirjoitustasolla. Näitä pääkirjoituksia kun voidaan pitää nimenomaan vallankäyttönä teatteritaiteen kentällä. Pääkirjoitukset ovat toimineet eräänlaisena teatteritaiteen ”sisäisenä pörssinä”, jonka sisältämän puheen syvempien merkitysten tutkiminen on kiinnostavaa.

Diskurssianalytikko Norman Fairclough on sanonut, että joukkotiedotusvälineillä on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, *arvoihin* sekä sosiaalisiin suhteisiin ja identiteetteihin. Toisin sanoen joukkotiedotusvälineet kykenevät tekemään asioista *merkityksellisiä* sen avulla, *miten ne asiat esittävät*. Faircloughin mukaan joukkotiedotuksen voima on ennen kaikkea *kielessä*. (Fairclough 1997, 10.) Tutkijana Fairclough on huolestunut *valtaa* koskevista kysymyksistä, toisin sanoen siitä, miten yhteiskunnan valtasuhteet vaikuttavat joukkotiedotukseen ja miten toisaalta joukkotiedotus vaikuttaa näihin valtasuhteisiin kuten esimerkiksi yhteiskuntaluokkaa, sukupuolta ja etnisyyttä koskeviin suhteisiin tai poliitikkojen, tiedemiesten ja suuren yleisön välisiin suhteisiin. Tässä tutkimuksessa Faircloughin listaan lisätään vielä taidemaailman ja suuren yleisön väliset suhteet. Brittiläisen kulttuurintutkimuksen traditioon viitaten Fairclough esittääkin tutkimuksen kannalta tärkeän kysymyksen: *miten tiedotusvälineiden kieli toimii ideologisesti* (emt., 23)?²⁸

Fairclough toteaa, että tiedotusvälineiden yleisöjä kohdellaan yhä enemmän yksiviivaisesti kuluttajina. Tiedotusvälineiden sisältöjen tuottajilla, toisin sanoen journalisteilla, taas taakkana on kasvava viihdyttämisen paine. Nämä seikat liittyvät Faircloughin mukaan median kaupallistumiseen ja yhteiskunnassa vallalla olevan kulutuskulttuurin hyväksymiseen. Kysymys on siitä, että tiedotusvälineiden kielenkäyttötavat eli diskurssikäytännöt ovat hänen mukaansa ”jutustelunomaistuneet”.

²⁸ Myös eräiden suomalaisten viestinnän tutkijoiden (esim. Nieminen & Pantti 2004, 15) mielestä juuri tämänkaltaista mediatutkimusta ja -kritiikkiä tarvitaan, koska medialla on kasvava rooli siinä, miten ihmiset merkityksellistävät todellisuutta ja suuntaavat sitten omaa toimintaansa ja arvomaailmaansa.

Vaarana on tällöin se, että kansalaisten huomio siirtyy todellisista poliittisista ja yhteiskunnallisista kysymyksistä toisaalle, jolloin yhteiskunnassa vallitsevia valtasuhteita ei enää osata kyseenalaistaa. Tiedotusvälineiden yleisöstä tehdään näin viihdyttämisen avulla passiivisia katsojia, joita on sitten helpompaa manipuloida niin yhteiskunnallisesti kuin poliittisestikin. Ydinkysymyksenä Faircloughin mukaan on se, tulisiko tämänkaltaisen kehitys nähdä vallanhaltijoiden tietoisena strategiana, jonka avulla tavallisia kansalaisia on helpompaa hallita. (Emt., 24.)

Median valtaa ja vallankäyttöä on pohdittu siitä lähtien, kun media on ollut olemassa. Joukkoviestintävälineiden valtaa on kutsuttu *neljänneksi valtiomahdiksi*, käyttämällä lähtökohtana ranskalaisen valistusfilosofi Montesquieun vallan hajauttamista käsittelevää teoriaa eli vallan kolmijaon oppia. Tämän opin mukaan yhteiskunnallinen vallankäyttö voidaan jakaa lainsäädäntö-, toimeenpano- ja tuomiovalttaan, jolloin lainsäädäntövaltaa käyttää valtion parlamentti, toimeenpanovaltaa hallitus ja tuomiovaltaa itsenäinen ja riippumaton tuomioistuin (esim. Huovila 2005, 8 – 9). On kuitenkin mielipidekysymys, onko medialla ja sen piirissä työskentelevillä journalisteilla tosiasiaassa näin paljon valtaa. Ajatus neljännestä valtiomahdista kuitenkin kertoo jotain olennaista median toiminnasta. Esimerkiksi alan tutkija Touko Perko rinnastaa median mahdin entisajan kirkkoon. Perko kutsuu mediaa ”nykypäivän tietäjäksi”, joka välittää tietoa, luo tietoa ja myös hallitsee tietoa (Perko 1998, 11).

Teatterikriitikon työtä ajateltaessa mieleen tulee helposti Suomen perustuslaki.²⁹ Perustuslain 12 §:n mukaan jokaisella on sananvapaus (ks. myös Mäntylä 2004, 9; Vuortama & Kerosuo 2004, 16 – 31; Tiilikka 2008, 17 – 22). Kuvaavaa ajan hengelle on, että oikeustieteeseen on nykyisten mediakohujen myötä kehittynyt oma erikoisala, viestintäoikeus (ks. Tiilikka 2008). Tärkeä eettinen ohjenuora teatterikriitikon työn harjoittamiseen ovat myös nykyiset *Journalistin ohjeet*.³⁰ Jorma Mäntylä on vertaillut maassamme käytössä olleita *Journalistin ohjeita* historiallisessa mielessä toisiinsa ja pitää tapahtunutta kehitystä epätoivottavana ja huolestuttavana. Esimerkiksi sellaiset arvot kuten ihmisoikeudet, demokratia, rauha, kansainvälinen yhteisymmärrys, ympäristö ja luonto ovat Mäntylän mukaan poistuneet ohjeista (Mäntylä 2004, 138 –

²⁹ Voimassa oleva Suomen perustuslaki: 11.6.1999/731.

³⁰ Vanhimmat journalistien eettiset ohjeet maassamme ovat vuodelta 1957. Nykyiset ohjeet ovat puolestaan olleet käytössä vuodesta 2011 lähtien. Journalistin ohjeet uudistuvat vuoden 2014 alussa (HS 7.11.2013).

139). Vaikka näitä käsitteitä ei ehkä suoraviivaisesti voi teatterikriitikon työhön yhdistää, on silti tärkeää miettiä, mikä mahtaa olla nykyisten *Journalistin ohjeiden* anti kulttuurista ja taide-elämästä raportoivalle journalismille. On hyvä osata pohtia sitä, luotsaavatko nykyiset ohjeet kulttuurijournalismin sisältöjä hyvään vai huonoon suuntaan. Jos suunta on huono, voidaan ohjeet toki oman tutkimusalueeni eli kulttuurijournalismin osalta kyseenalaistaa. Kyseinen seikka liittyy teatterikriitikojen ja yleisemminkin kulttuurin alueella toimivien journalistien arvomaailman pohtimiseen heidän arvostellessaan taide-elämän ilmiöitä.

Yhteiskuntafilosofian tunnettu klassikko John Stuart Mill (1806 – 1873) esittää teoksessaan *Vapaudesta* (1982[1891]) useita syitä siihen, miksi mielipiteiden ja keskustelun vapaus lehdistössä on tärkeää ja tarpeellista. Ensinnäkin mikä tahansa hallitusvallan tukahduttama mielipide saattaa Millin mukaan osoittautua todeksi muiden faktojen ja mielipiteiden avulla. Toiseksi, vaikka mikä tahansa mielipide olisikin väärä, saattaa siinä silti piillä totuuden siemen ja kolmanneksi, vaikka mielipide osoittautuisikin totuudeksi, tulee siitä helposti kuollut dogmi, ellei sitä aseteta vapaan arvostelun kohteeksi. Millin klassisen teorian mukaan totuus kuitenkin avoimen keskustelun kautta lopulta voittaa. (Mill 1982, 23 – 60;³¹ ks. myös Keane 1991, 17 – 19; Pietilä 1997, 73 – 76; von Wright 1981, 163.) Jorma Mäntylä arvioi, että lähes kaikki läntisten maiden sanan- ja painovapauslait perustuvat Milliltä peräisin olevaan ajatteluun (Mäntylä 2004, 11). Millin klassinen teoria asettuu myös teatterikriitikon työtä ajatellen mielenkiintoiseen valoon; on nimittäin hyvä osata pohtia sitä, minkälainen mahtaa olla ja mihin perustua teatterikriitikon tai kulttuurijournalistin tehtävä, jota hän omasta asemastaan käsin kulttuurijournalismin kuluttajille julistaa.

³¹ Mill toteaa sanatarkasti kaunopuheisesti näin: ”Me olemme täten neljällä eri perusteella esittäneet välttämättömäksi ihmiskunnan henkiselle menestykselle, johon kaikki muu menestys perustuu, mielipiteen ja sen lausumisen vapauden. Me kertaamme ne vielä lyhyesti. Ensiksi: Mielipide, joka on pakotettu vaienemaan, saattaa olla tosi niin kuin varmaan tunnemme. Joka tämän kieltää, luulottelee itseään erehtymättömäksi. Toiseksi: Vaikka vaiennettu mielipide olisikin väärä, saattaa siinä olla joku määrä totuutta ja usein onkin; ja kun yleinen eli vallitseva mielipide jostakin asiasta harvoin, jos koskaan, on koko totuus, niin ainoastaan vastakkaisten mielipiteiden yhdistelyn avulla voi toivoa totuuden muun osan tulevan korvatuksi. Kolmanneksi: Vaikka perinnäinen mielipide olisikin ei ainoastaan tosi, vaan koko totuus, jollei sallita voimakkaasti ja vakavasti sitä vastustaa ja jollei todella sitä tehdäkin, niin useimmat, jotka sen perivät, kannattavat sitä omaksuttavana ennakkoluulona, vähän käsittäen ja tuntien sen järkiperusteita. Ja sitäpaitsi vielä neljänneksi: itse opin sisällyskin on vaarassa joutua hukkaan tai heikentyä tai menettää elävän vaikutuksensa luonteeseen ja käyttöseen, itse oppi käydä paljaaksi muodolliseksi tunnustukseksi, joka on tehoton hyvään, mutta kovertaen mielen estää varttumasta totisen ja syvän, järkeen tahi omaan kokemukseen perustuvan vakaumuksen.” (Mill 1982 [1891], 58 – 59.)

1.5 Työn rakenne

Työni etenee seuraavasti: luvussa 2 esittelen etupäässä Suomessa tehtyä teatterikritiikin tutkimusta ja suhteutan sitä yleisellä tasolla myös teatterin tutkimukseen. Samassa luvussa avaan myös tutkimukseni kannalta olennaiset käsitteet *teatteri*, *kritiikki*, *teatterikritiikki* ja *teatterikriitikko*. Luvussa 3 tarkastelen teatterikritiikkiä kulttuurijournalismin ja joukkoviestinnän osana ja asemoin kulttuurijournalismin tutkimuksen osaksi laajempaa kulttuurin ja joukkoviestinnän tutkimusta. Samassa luvussa avaan myös työni kannalta olennaiset käsitteet *populaarijulkisuus* ja *eliittijulkisuus*. Luvussa 4 esittelen tutkimukseni keskeisen teoreetikon, sosiologi *Pierre Bourdieun* teoreettisia käsitteitä tämän työn kannalta ja luvussa 5 esittelen käyttämäni aputeorian eli kirjallisuudentutkimuksesta peräisin olevan *klassisen kritiikin kaavan*.

Luvussa 6 esittelen tarkemmin työni varsinaisen tutkimusasetelman eli tutkimuskysymykseni, aineistoni ja käyttämäni tutkimusmenetelmät. Luvussa 7 tulkitsen tausta-aineistoani eli siellä on tekemäni teatterikritiikkien analyysi ja luvuissa 8 ja 9 tulkitsen päätutkimusaineistoani eli siellä sijaitsee tekemieni tutkimushaastattelujen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysi. Työn johtopäätökset sijaitsevat luvussa 10.

2. TEATTERIKRITIIKIN TUTKIMUS

Teatterikritiikkiä ei Suomessa ole tutkittu väitöskirjatasolla aiemmin. Vanhin teatterikritiikkiä käsittelevä teos (Berndtson 1879) löytyy Kansalliskirjaston kokoelmista. Kyseessä on antologia näytelmistä ja teatteriarvosteluista, joita Suomessa on kirjoitettu, esitetty ja julkaistu vuosina 1647 – 1875.

Lähin teatterikritiikkiä käsittelevä väitöskirjatutkimus löytyy Ruotsista, missä Curt Isaksson on tehnyt mielenkiintoista työtä. Hän on kartoittanut viiden päivälehtien

(*Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, Stockholms-Tidningen, Socialdemokraten* sekä *Aftonbladet*) teatterikritiikkiä vuosilta 1890 – 1941. Isakssonin tutkimus on määrällinen analyysi eli se perustuu kvantitatiiviseen arvostelujen sisällön erittelyyn: tutkimuksessa on noin tuhat julkaistua teatterikritiikkiä. (Isaksson 1987, 79.) Isakssonin tekemä analyysi on yksityiskohtainen. Sen avulla hän selvittää, missä määrin teatteriesityksen eri osatekijät kuten näyttelijäntyö, ohjaus, dramaturgia ja niin edelleen otetaan arvosteluissa huomioon (emt., 79 – 203). Isaksson toteaa, että teatterikritiikki muodostaa oman journalistisen genrensä eli lajityyppinsä journalismissa (emt., 223 – 224).

Päivälehdissä julkaistua teatterikritiikkiä on Suomessa tutkittu aiemmin pro gradu -töissä. Liisa Joensuu ja Päivi Syrjänen (Joensuu & Syrjänen 1986) ovat tutkineet teatterikriitikko Jukka Kajavan, Arto Seppälän ja Jyrki Vuoren kirjoittamia teatterikritiikkejä *Helsingin Sanomissa*, *Aamulehdessä* ja *Turun Sanomissa* näytäntövuonna 1983 – 1984. Tutkimusmenetelmänään heillä on sisältöanalyysi³² ja tutkittavia arvosteluja on 40 kappaletta (emt., 7). Edelleen Eliisa Holstikko-Ojanen (1990) on tarkastellut yhdeksän päivälehdien ammattikatsojien (so. kriitikoiden) kirjoituksia kevätnäytäntökaudella 1987. Hänen läpikäymänsä lehdet ovat *Helsingin Sanomat*, *Aamulehti*, *Demari*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Savon Sanomat*, *Karjalainen*, *Satakunnan Työ*, *Kansan Lehti* sekä *Lalli* ja tutkittujen arvostelujen lukumäärä hänen työssään on 83 kappaletta. (Holstikko-Ojanen 1990, 13 – 15.) Menetelmänään Holstikko-Ojanen on soveltanut Osmo A. Wiion tekstin ymmärrettävyyttä mittaavaa kaavaa, jolla nimenomaan tutkitaan teatterista kertovien kirjoitusten ymmärrettävyyttä (emt.).

Niin ikään Jussi Kareinen (1998) on opinnäytetyössään tutkinut teatteriarvosteluja osana vastaanottotutkimusta. Hän on tarkastellut Jussi Kylätaskun ”Runar ja Kyllikki” -näytelmästä kirjoitettuja kritiikkejä vuosilta 1974 ja 1996. Perusajatuksena työssä on arvostelujen diskurssianalyttinen luenta ja näkökulmana lähes sama kuin mikä tässäkin tutkimuksessa: nimittäin kriitikko vallankäyttäjänä (Kareinen 1998, 10). Samoin Kaarina Luodelahti (1979) on tutkinut Eeva-Liisa Mannerin näytelmän ”Poltettu oranssi” vastaanottoa sanomalehdistössä eli tarkemmin sanottuna vertaillut Tampereen Työväen Teatterin ja Kuopion Kaupunginteatterin esitysten lehtikritiikkiä. Läpikäytyjä

³² Joensuu ja Syrjänen käyttävät tätä termiä.

arvosteluja hänellä on työssään 35 kappaletta (Luodelahti 1979, 1 – 2). Myös Riina Maukola (2001) on opinnäytteessään tutkinut ”Lapualaisooppera”-näytelmän saamia kritiikkejä vuosina 1966, 2000 ja 2001 *Suomen Sosiaalidemokraatissa*, *Uudessa Suomessa*, *Helsingin Sanomissa* ja *Ilkassa* menetelmänä kritiikkien lähiluku ja teemoittelu. Hänen aineistonsa koostuu neljästä kritiikistä (Maukola 2001, 2). Edelleen Jenny Nordlund (1998) on vastaanottotutkimuksen näkökulmasta tutkinut kritikoiden katsomiskokemuksia koskien näytelmäkirjailija August Strindbergin teatterikappaletta nimeltä ”Uninäytelmä”/”Ett drömspel”. Tutkimuksen kohteena hänellä on näytelmän kaksi eri esityskertaa vuosilta 1934 ja 1997. Tutkittuja arvosteluja hänellä on 26 kappaletta ja ne on poimittu lehdistä *Arbetarbladet*, *Studentbladet*, *Tulenkantajat*, *Nya Argus*, *Hufvudstadsbladet*, *Nyland*, *Uusi Suomi*, *Helsingin Sanomat*, *Svenska Pressen*, *Helsingfors Journalen*, *Politiken Köpenhamn*, *Naamio* ja *Satakunnan Kansa* (vuoden 1934 esitys) sekä *Hufvudstadsbladet*, *Kansan Uutiset*, *Helsingin Sanomat*, *Satakunnan Kansa*, *Ilta-Sanomat*, *Kaleva*, *Länsi-Suomi*, *Teatteri* ja *Etelä-Suomen Sanomat* (vuoden 1997 esitys). (Nordlund 1998, 1 ja 104 – 105.)

Tiina Airaksinen (1991) on suomen kielen näkökulmasta tutkinut eräiden teatteriarvostelun tekstilajissa käytettyjä argumentointikeinoja näytäntökaudella 1985 – 1986. Toisin sanoen Airaksinen on tutkinut teatteriarvostelujen retoriikkaa. Hänen aineistonsa koostuu 30 teatteriarvostelusta, jotka on koottu lehdistä *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Turun Sanomat*, *Ilkka*, *Keskisuomalainen*, *Forssan lehti*, *Länsi-Suomi*, *Etelä-Saimaa*, *Etelä-Suomi*, *Lapin Kansa*, *Hyvinkään Sanomat* sekä *Pohjolan Sanomat*. (Airaksinen 1991, 5 – 6.) Myös Hannu Harju (2000) on teatteritieteen näkökulmasta problematisoinut teatterikritiikkiä toisaalta taiteena ja toisaalta taas journalismina. Työssään hän on pohtinut myös teatterikriitikon roolia kritiikin kirjoittamisessa. Harjun esseistinen pohdinta perustuu kirjallisuuskatsaukseen, sillä varsinaista empiiristä tutkimusaineistoa hänellä ei työssään ole. (Harju 2000.) Niin ikään Anna Siren (2007) on opinnäytetyössään käsitellyt tamperelaista teatterikritiikkiä vuosina 1917 – 18. Hänen aineistonsa koostuu Suomen poliittiselle kentälle eri tavoin sijoittuvien tamperelaislehtien eli *Aamulehden*, *Tampereen Sanomien* ja *Kansan lehden* arvosteluista, jotka käsittelivät yhteensä kahdeksaa ensi-iltaa. Työssä on keskitytty erityisesti poliittisten diskurssien etsimiseen arvosteluista ja työn liitteinä olevia arvosteluja tutkitulta ajalta on yhteensä 23. (Siren 2007.)

Marika Vanhatalo (2005) on opinnäytetyössään analysoinut teatterikritiikkien

sisältämien arvioivien diskurssien vaihtelevuutta kahdeksassa päivälehdessä, jotka ovat *Aamulehti*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Helsingin Sanomat*, *Ilkka*, *Kaleva*, *Satakunnan Kansa*, *Savon Sanomat* ja *Turun Sanomat*. Työn aineistona ovat syyskuussa 2003 mainituissa lehdissä julkaistut ammattiteatteria käsittelevät teatteriarvostelut ja tehdyssä analyysissä sovelletaan diskurssianalyysiä sekä retorisen argumentaation näkökulmaa. (Vanhatalo 2005, 2.) Samoin Maria Tuominen (2007) on tutkinut *Helsingin Sanomien* vuoden 2005 teatterikritiikkejä, joita hänellä aineistossaan on 158 kappaletta. Tutkimustuloksensa hän on esitellyt kvantitatiivisesti ja menetelmänään hän on käyttänyt sisällön erittelyä³³. Hän toteaa johtopäätöksissään, että esimerkiksi palstatilan puutteen vuoksi ei voida perustella kritiikkien sekavuutta (Tuominen 2007, 53). Kaisa Järvelä (2012) on puolestaan selvittänyt, mihin tarkoituksiin *Aamulehden* lukijat kertovat käyttävänsä sanomalehden teatterikritiikkiä. Tutkimustaan varten hän on haastatellut kymmentä *Aamulehden* teatterikritiikkien aktiivista naislukijaa näkökulmanaan käyttötarkoitustutkimus. Aineistonsa pohjalta Järvelä päätelee, että puhtaasti vain esteettisen tai journalistisen paradigman (vrt. Hellman 2009) mukainen kritiikki ei kumpikaan yksinään riitä vastaamaan lukijoiden käyttötarkoituksia, vaan lukijoiden kannalta ihanteellinen kritiikki koostuu sekä journalistiselta että esteettiseltä paradigmat poimituista ”palasista” (Järvelä 2012, 95). Lähelle edellä esitettyjä tutkimuksia sijoittuu myös Anne Leppäjärven (2003) pro gradu, jossa hän on teatterinjohtajille ja kulttuuritoimittajille kohdistettujen sähköpostihaastattelujen avulla selvittänyt teatterikritiikin asemaa vuonna 2002.

Laajin aineisto aiemmin tehdyissä, teatterikritiikkiä käsittelevissä tutkimuksissa on ollut Pekka Korhosella (1983), joka on tutkinut *Aamulehden*, *Helsingin Sanomien*, *Suomen Sosialidemokraatin*, *Turun Sanomien* ja *Uuden Suomen* lokakuun teatteriarvosteluja vuosilta 1945, 1951, 1957, 1963 ja 1969. Tutkittuja arvosteluja on 235 ja menetelmänä on käytetty kuvailevaa sisällönanalyysiä. Korhosen mukaan hänen tutkimansa lehdet ovat kattaneet laajasti suomalaista teatterikenttää. (Korhonen 1983, 7 – 9.)

Näissä aikaisemmissa tutkimuksissa Korhosen työtä lukuun ottamatta ei aineistojen koon johdosta ole ollut mahdollista esittää kovin kattavia tai varsinkaan tiettyyn ajanjaksoon pohjautuvia suhteutuksia suomalaisesta teatterikritiikistä, mihin taas tässä tutkimuksessa pyritään.

³³ Tuominen käyttää tätä termiä.

Teatteri-lehteä itseään on aikaisemmin tarkasteltu kahdessa opinnäytetyössä. Mirva Veijalainen (1984) on tutkinut *Teatteri*-lehden vuosikertoja vuosilta 1944 – 1983 pitäen tarkastelunsa kohteena toisaalta lehden sisältöä ja toisaalta lehden taloutta. Veijalaisen tarkastelema ajanjakso päättyy juuri siihen, mistä oma *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten tarkasteluni puolestaan alkaa (emt.). Myös Reino Bragge (1989) on tutkinut nimenomaisesti *Teatteri*-lehteä suomalaisen teatterin arvottajana. Hän on käynyt läpi *Teatteri*-lehteä vuosilta 1945 – 1988 käyttäen omien sanojensa mukaan vertailevaa tutkimusmenetelmää. Hän toteaa tutkimuksessaan, että yhtenäistä teatteripoliittista linjaa on *Teatteri*-lehden kirjoittelussa ollut vaikea havaita eli *Teatteri*-lehti on hänen mukaansa toiminut vain teatterin kentällä esiintyneiden ilmiöiden kommentoijana ja teatteriväen yleisenä keskustelufoorumina. Tämän tutkimuksen kannalta kiintoisaa on, että Bragge on tarkastellut *Teatteri*-lehteä juuri bourdieulaisesta näkökulmasta. (Bragge 1989.)

Kuten edellä on kuvattu, on teatterikritiikkiä tutkittu Suomessa melko vähän. Sosiologi Maaria Linko (1990) on tarkastellut teatterikritiikkiä teatteriesitysten vastaanottotutkimuksen näkökulmasta lähtökohtanaan ajatus siitä, että teatterikriitikot ovat vastaanoton ammattilaisia ja näin ollen heidän näkemyksensä vaikuttavat olennaisesti siihen, minkälaiseksi lukijoiden ja teatteriyleisön käsitys teatteriesityksistä oikein muodostuu. Linko toteaa, että pitemmällä aikavälillä kriitikoiden kirjoitukset muokkaavat osaltaan teatterin nykykuvaa (emt., 5).

Tämän tutkimuksen näkökulma on juuri edellä todettu Linkon esittämä – toisin sanoen kysymys siitä, miten teatterikriitikot hahmottavat omaa vallankäyttöään mediassa. Teatterikritiikin merkitys useimpien muiden taiteen lajien kritiikkiin verrattuna korostuu Linkon mielestä erityisesti siinä, että teatteriesityksen päätyttyä sen olemassaolosta jäävät muistuttamaan lähinnä vain nuo kriitikot, toisin sanoen teatteriesityksen näkevät tietyt ihmiset tiettyssä paikassa tiettyinä ajankohtana ja sen jälkeen merkittävimmät jäljelle jäävät dokumentit ovat juuri esitykseen liittyvät kirjoitukset sekä myös itse näytelmäteksti, joka säilyy painettuna. Linko katsoo, että ehkä juuri näistä syistä johtuen teatterintekijät kokevat kritiikin vallan niin suureksi, usein jopa kohtuuttomaksi. (Emt., 6 – 7.) Hän huomauttaa, että taiteilijoiden tunteenomainen, usein vihamielinen suhtautuminen kritiikkiin kertoo siitä, että taiteen tekijät kokevat saavansa yksipuolista ja väärää kohtelua sillä foorumilla, joka muodostaa olennaisen osan heidän taiteensa

saamasta julkisuudesta (emt., 17). Kuten tiedämme, tuo foorumi on media, meitä ympäröivä joukkoviestintäjulkisuus. Linkon huomiot teatterikritiikistä ja sen vastaanotosta ovat sosiologin tekemiä, tästäkin syystä ne sopivat tämän työn kontekstiin hyvin: onhan tämän työn keskeinen teoreettinen viitekehys nimenomaan sosiologian alalta. Esittelen kyseisen teoreettisen viitekehýkseni tarkemmin luvussa 4.

Maaria Linko toteaa omassa tutkimuksessaan, että suomalaisen teatterikritiikin historian kirjoittaminen olisi tutkimuksena valtava urakka. Linko kuitenkin esittää, että esimerkiksi teatteritieteen, sosiologian ja kulttuurihistorian tutkijoiden välinen yhteistyö voisi tuottaa teatterikritiikin muutoksista kiinnostavaa uutta tietoa. (Emt., 64.) Linkon toteamus on erinomainen tämän työn kannalta. Koska oma tutkijan taustani on toisaalta kirjallisuustieteessä (draamakirjallisuus), teatterin teoriassa ja suomen kielessä sekä toisaalta viestinnän³⁴ tutkimuksessa, niin uskon tässä työssäni pystyväni yhdistämään varsin erilaisia, nimenomaan Linkon ehdottamia tieteellisiä näkökulmia toisiinsa.

Teatterikritiikistä on Suomessa keskusteltu tutkimallani ajanjaksolla lähinnä alan julkaisuissa varsin kirjavin äänenpainoin. Kyseinen keskustelu on ollut siinä määrin aaltoilevaa, että en pidä tarkoituksenmukaisena referoida sitä tässä tutkimuksessa. Perustelen tekemääni rajausta sillä, että keskustelua on käyty pääosin julkisuudessa kirjallisuuden ja akateemisen tutkimuksen ulkopuolella, eikä se sinänsä tuo merkittävää lisäarvoa tähän tutkimukseen. Mikäli lukija haluaa tutustua tarkemmin tutkimallani ajanjaksolla käytyyn julkiseen teatterikeskusteluun, pääsee hän alkuun tutkimalla laatimaani liitettä (liite 1), johon olen kerännyt julkista keskustelua teatterikritiikistä tutkimallani ajanjaksolla.

Suomessa harjoitetun teatterikritiikin tutkiminen on myös suomalaisen *teatteri-instituution* (esim. Linkala 1990, 3 ja Karhunen 1993, 11) tutkimista laajemmassa mielessä. Teatteri-instituution osapuoliksi voidaan nähdä kaikki teatterialalla taiteellista työtä tekevät ammattiryhmät kuten näyttelijät, ohjaajat, dramaturgit, lavastajat, pukusuunnittelijat sekä valo- ja äänisuunnittelijat (Karhunen 1993, 11). Tässä tutkimuksessa myös *teatterikritiikot* liitetään teatterialan taiteelliseen viiteryhmään, koska olen taipuvainen näkemään heidän tekevän työtä teatterin *hyväksi*, en niinkään teatteritaiteen tuomareina tai vihollisina, jollaisiksi heidät niin helposti saatetaan

³⁴ Tampereella oppiaineen nimi opiskeluaikanani oli tiedotusoppi.

mieltää. Tässä suhteessa tutkimuksessa asetutaan aiemmin esitetyn esteettisen paradigman kannalle (Hellman 2009) eli puolustetaan sitä näkemystä, jonka mukaan teatterikriitikot työskentelevät nimenomaan teatteritaiteen hyväksi. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että journalistinen paradigma (em.) olisi jollakin tavoin hylättävä. Päinvastoin, on lähdettävä purkamaan sitä, minkälaisia merkityssisältöjä teatterikriitikot antavat journalistiselle paradigmalle. Analogia esimerkiksi politiikan toimittajien työhön on mielenkiintoinen. Voidaan kysyä, haluaako ja ehtiikö tämän päivän politiikan toimittaja pureutua syvällisesti politiikan taustatekijöihin avaamalla monimutkaisia yhteiskunnallisia syy-yhteyksiä ja ongelmia kansalaisille, vai onko hän vain tyhjänpäiväisen pinnallinen raportoinnissaan. Samalla tavoin voidaan pohtia myös teatterikriitikkojen motiiveja kirjoittelulleen. Näkevätkö he itsensä teatteritaiteen ”vallan vahtikoirina” ja ymmärtävätkö he oman journalistin roolinsa *kansan sivistäjänä ja valistajana*?

Eino Krohnin mielestä draaman syntymisprosessissa voidaan nähdä kolme vaihetta. Ensimmäinen on draaman kirjallinen muoto, jossa sen henki ja aate on tavallaan jo toteutettu. Toisessa vaiheessa draama saa sielunsa ohjaajan ja näyttelijöiden eläytyessä siihen. Kolmas vaihe on valmis fyysinen teatteriesitys. (Krohn 1946, 167 – 168.) Tässä tutkimuksessa draaman synnylle halutaan nähdä vielä *neljäskin* vaihe: draamaa ja teatteriesitystä täydentävät *teatterikriitikot*. Tässä työssä katsotaan, että teatteritaide tarvitsee vastaanottajansa eli varsinaisen yleisön, mutta myös vastaanoton ammattilaiset eli kriitikot. Erilaisista vastaanoton muodoista juuri joukkotiedotusvälineissä esitettävä kritiikki näkyy ja kuuluu. Niinpä journalistisin kriteerein kirjoitettu teatterikritiikki toimii ikään kuin suodattimena suuren yleisön ja taiteilijoiden välissä ja pääosin sen perusteella suuri yleisö valitsee, mitä tosiasiaa lähtee katsomaan.

Suomessa teatteriin on yleensä liitetty jonkinlainen valistustehtävä. 1800-luvulla kansallinen herääminen ja sen mukana suomen kieli kansallisuuskysymyksineen loivat aikoinaan syntyedellytykset suomenkieliselle teatterille. Myös työväenliikkeen historiassa teatterilla on ollut suuri merkitys. (Karhu 1991, 19.) Kansallisuusaatteen ja työväenliikkeen heräämisen seurannaisilmiöihin kuului erilaisten näytelmäseurojen ja teattereiden perustaminen. Toisin sanoen teatterinäyttämöstä tuli hyvä kanava yleiselle kansalliselle intomielelle ja työväestön sivistys- ja itsetiedostustarpeelle (Tiusanen 1969, 154; ks. myös Koski 1993, 1). Voidaan sanoa, että suomalainen teatteritraditio on pitkälti rakentunut kansaan ankkuroituneeseen amatööriteatteritoimintaan, joka syntyi

1800-luvun loppupuolella (Lahtinen 1998, 63). Teatterin tekeminen on siis Suomessa ollut erittäin merkittävää yhteisöllistä toimintaa (Rentola 1993, 19). Suomalaisen teatterielämän ainutlaatuista vilkkautta verrattuna muihin Euroopan maihin on toisinaan pidetty osoituksena vahvasta kulttuuri-identiteetistä. Teatteritaiteen kautta suomalaiset ovat uskoneet siihen, että suomen kieli kelpaa kulttuurikieleksi muiden kielten joukkoon. Kun vanhoissa sivistysmaissa teatterin nauttima arvostus juontuu ajalta, jolloin teatteri oli lähinnä yläluokkaista eliitin taidetta ja huvia, niin suomalaisen teatterin alkuvaiheet ovat sitä vastoin kansanomaiset (Salomaa 1972, 134). Kuten joukkoviestintä on kohdistettu suurille joukoille tai massoille, on myös teatteritaide Suomessa löytänyt yleisönsä kaikista yhteiskuntaluokista. Teatterin avulla on rakennettu kansallista identiteettiä ja teatteriyleisö on ollut meillä perinteisesti laajempi kuin useimpien muiden taiteenlajien yleisö (esim. Linko 1990, 7).

Suomalaisen teatterin historia sivuaa myös suomalaisen sanomalehdistön historiaa. Etenkin 1800-luvulla molemmat ammensivat käyttövoimaansa kansallisuusaatteesta ja myös voimistuneesta työväenliikkeestä. Teatterintutkija Pirkko Koski on todennut, että suomalaisen teatterihistorian traditio on ollut ohut ja erityisesti siinä on näkynyt lähdeaineiston käytön suppeus. Hän on myös huomauttanut, että silloinkin kun dokumentointi on ollut tarkkaa, ei teatterin ilmiöitä ole liitetty laajempiin yhteiskunnallisiin yhteyksiin vaan yksityiskohtaisetkin teatterihistoriat ovat eristäneet tutkimuskohteensa kaikista yhteiskunnallisista ilmiöistä ja teatterin toiminnan arvottamista ovat hallinneet kirjallisuuden kriteerit. Kosken mukaan suomalaisessa teatterihistorian tutkimuksessa olisi luotava lähteiden monipuolisen käytön ja myös niiden kriittisen arvioinnin käytäntö. Tätä edellyttävät historian tutkimuksen vaatimukset ja myös teatterintutkimuksen viimeaikainen kehitys. (Koski 1992, 22.)

2.1 Teatteri

Sanalle *teatteri* voidaan nimetä kolme merkitystä. Ne ovat 1) näyttämörakennus, 2) näytelmiä esittävä laitos sekä 3) näyttämötaide. Ensimmäinen näistä määritelmistä koskee tilaa eli arkkitehtuuria, toinen juridista instituutiota (juridinen persoona), jolla on yleisesti tunnustettuja sääntöjä ja oikeuksia, ja kolmas määritelmistä viittaa

teatteriseurueen toiminnan tuotteeseen eli varsinaisiin teatteriesityksiin. (Salosaari 1982, 89 – 90.) Sanalla teatteri on myös pejoratiivinen eli halventava merkitys, kun sitä käytetään metaforana esimerkiksi lentävässä lauseessa *se on pelkkää teatteria* (Halttunen-Salosaari 1985). Tässä tutkimuksessa keskitytään teatteri-sanana merkitysvaihtoehtoihin näytelmiä esittävää laitosta ja näyttämötaidetta. Puhun jatkossa teatterista sosiologisessa mielessä yhteiskunnallisena tai sosiaalisena instituutioon, jolloin teatteri ymmärretään yhtenä taiteen lajina muiden taiteen lajien joukossa (samanlaisesta teatterin hahmottamisavasta ks. myös Paavolainen 1992, 13), sekä puhun teatterista myös teatteritaiteena, jolloin viitataan valmiisiin teatteriesityksiin.

2.2 Kritiikki

Alun perin termi kritiikki pohjautuu latinan kielen sanaan *criticus* sekä kreikan kielen sanoihin *kritikos* ja *krités*, jotka viittaavat toisaalta tuomariin tai asiantuntijaan, toisaalta taas tuomitsemiseen, arvosteleamiseen ja päättelyyn. Termillä on läheinen yhteys myös maun, kulttuurin, arvostelukyvyn, erottelun ja herkkyyden käsitteisiin. (Williams 1983, 84 – 86.)

Arkikielessä termille *kritiikki* löytyy monia synonyymejä kuten arvostelu, arviointi, tarkastelu, moite ja niin edelleen. Arkikielessä sana kritisoida viittaa vikojen hakemiseen, josta esimerkkinä vaikkapa lause *aina sinä kritisoit minua*.

Teatterikritiikkiä pohtinut Irving Wardle toteaa, että teatterikriitikon kirjoittamaan kritiikkiin kuuluu tuo arvottava ja arvioiva ulottuvuus, koska muutoin koko kriitikon työssä ei hänen mukaansa olisi mitään mieltä. (Wardle 1992, 33.)

Ullamaija Kivikuru toteaa, että kaikista journalistisista teksteistä uutinen on journalismin ydin ja legitimoiduin journalistinen genre eli juttutyyppi³⁵ (Kivikuru 1995, 108 – 109) ja myös vanhin näistä juttutyypeistä (esim. Hemánus 1990, 91).

³⁵ Itse käytän tässä työssä käsitettä *tekstilaji*, joka on peräisin suomen kielen tutkimuksen piiristä. Kielitieteelliset käsitteet *tekstilaji* ja *tekstityyppi* avaavat lukijalle luvussa 5. Se tosin on syytä huomata, että teemahaastattelukysymyksissäni esiintyy käsite tekstityyppi, johtuu siitä, että haastattelukysymykset laatiessani en ollut vielä opiskellut suomen kieltä.

Uutiskerronnassa pyritään objektiivisuuteen, eli uutisjournalismin päämääränä on, että vastaanottajalle tarjotaan tapahtumista asiatiedot, mutta itse mielipiteenmuodostus jää vastaanottajan itsensä tehtäväksi (esim. Huovila 2005, 162). Sitä vastoin *kritiikin* lähtökohdat yhtenä journalismin tekstilajina ovat toisenlaiset. On mahdollista, että kulttuurijournalismin synnyn myötä klassinen kritiikki nousi uutisen rinnalle yhtä tärkeäksi, nimenomaan kulttuurijournalismin omaksumaksi juttutyyppiksi tai tekstilajiksi.

Myös oikeustieteessä tunnetaan tieteellinen tai taiteellinen arvostelunvapaus, jonka on katsottu olevan tavanomaista arvostelunvapautta laajempi sen yhteiskuntaa hyödyttävän ominaisuuden vuoksi. Oikeustieteessä erotetaan *kulttuurikritiikki* omaksi kritiikin erityismuodokseen. Päivi Tiilikka toteaa, että arvioitaessa esimerkiksi jonkin väitteen loukkaavuutta ja arvostelun sietämisvelvollisuutta, on perusteltua antaa merkitystä sekä arvosteltavan alan käytännöille että tieteilijän tai taiteilijan omalle toiminnalle ja kielenkäytölle. Edelleen lailliset mitat täyttävä taiteellinen kritiikki perustuu Tiilikan mukaan tosiasioille, jolloin arvostelun kohteena olevaa työtä, teosta tai esitystä ei tule esittää, siteerata tai kuvata väärin tai harhaanjohtavasti. Tiilikka myöntää kuitenkin, että koska taiteellinen kritiikki riippuu tieteellistä kritiikkiä enemmän arvostelijan subjektiivisista käsityksistä, voidaan sen oikeellisuuden arvioinnissa tukeutua vähemmän objektiivisiin tosiasioihin kuin esimerkiksi tieteellisen kritiikin kohdalla. Tällöin myös kriitikon ehkä hyvinkin kärjekkäille mielipiteille jää enemmän sijaa kuin jos arvostelun kohteena olisi objektiivisia tai konkreettisia kiinnekohtia sisältävä teos. (Tiilikka 2008, 257 – 258.)³⁶

Käsitettä kritiikki voi hyvin lähestyä myös kirjallisuustieteen kautta.

Kirjallisuudentutkimuksessa on mahdollista eri tavoin määritellä, mitä kaikkea kirjallisuuden alaan hyväksytään. Laajin kirjallisuuden määritelmä kattaa *kaiken*, sekä kirjoitetut että kirjoittamattomat tekstit. Tätä suppeampi määritelmä hyväksyy kirjallisuuden alaan vain *mestariteokset*. Kolmas määritelmä arvottaa kirjallisuutta *muodon*, neljäs taas *fiktiivisyyden* perusteella. Ehkä paras keino yrittää määritellä kirjallisuutta on *kieli*, koska kielen esteettinen tehtävä on kirjallisuudessa keskeisintä. (Savolainen 1984.) Niinpä edellä esitettyjä kirjallisuuden määritelmiä voidaan soveltaa

³⁶ Esimerkkinä eräästä tapauksesta Tiilikka kertoo, että Julkisen sanan neuvosto on käytännössään (342/SL/76) sallinut esimerkiksi ilmaisun ”pitkäpiimäinen urkujensoittaja”, koska kyseisellä ilmaisulla oli tarkoitettu luonnehtia lyhyessä muodossa arvostelijan näkemystä itse esityksestä (Tiilikka 2008, 258).

käsitteiden *kritiikki* ja *teatterikritiikki* kohdalla. Todennäköistä on, että ainakin *muoto* ja *kieli* ovat keskeisiä elementtejä myös journalistisen teatterikritiikin kirjoittamisessa, kritiikille tekstilajina kun ovat vakiintuneet tietynlaiset ilmaisut. Esittelen teatterikritiikkeihin liittyvän aputeoriani tarkemmin tutkimuksen luvussa 5.

Tässä työssä tarkastellaan käsitettä kritiikki sen journalistisessa kontekstissa, ei niinkään sen anglosaksisessa merkityksessä, missä kritiikki on käsitteenä laaja-alaisempi kuin päivälehtikritiikki (esim. Lehtonen 1994, 11). Teatterikritiikko Petteri Lehtonen³⁷ on luonnehtinut journalistista kritiikkiä niin, että parhaimmillaan kritiikki on taiteen ammattilaisen mielipide eli ammattitaidon, kokemuksen, näkemyksen ja muun tiedon läpi suodatettu teksti, joka asettaa teoksen paikalleen taiteen kentässä ja kehityksessä, niin sen historiallisessa kuin yhteiskunnallisessakin perspektiivissä. Edelleen hyvin kirjoitettu journalistinen kritiikki voi Lehtosen mukaan avata lukijalle uusia näkökulmia teokseen ja aiheuttaa ahaa-elämyksiä tyyliin ”tuota en tullut ajatelleksikaan”. (Emt., 13.) Lehtosen mukaan laadukkaan kritiikin edellytyksiä ovat kriitikon laaja ja syvälinen oppineisuus sekä tiedot ja niiden hallinta, toisin sanoen ensiluokkaiset oman alan erikoistiedot yhdistettyinä laajoihin yleistietoihin. Lisäksi kriitikolla tulee Lehtosen mielestä olla yksinkertaisesti taito kirjoittaa ymmärrettävästi eli hän ei saa hukuttaa sanottavaansa lennokkaisiin lausekiemuroihin eikä epäselvään kirjoitustyyliin, ei myöskään vieraslainoilla tai sivistyssanoilla ”briljeeraamiseen”. (Emt., 14).

Päivälehtikritiikillä on Lehtosen mukaan kolme merkittävää funktiota: ensinnäkin itse lehdelle kritiikin on oltava uutinen, toiseksi lehden lukijalle sen tulisi puolestaan olla kuluttajavalistusta ja taidekasvatusta sekä kolmanneksi sen tulisi olla taiteilijoille palautetta (emt., 7). Lehtosen käytännönläheisistä teatterikritiikkiä koskevista näkemyksistä on tässä tutkimuksessa hyvä lähteä liikkeelle. Mainittakoon, että musiikkikritiikkiä tutkinut Jukka Sarjala on esittänyt, että kritiikkiä nimenomaan journalistisessa mielessä määrittelevät seuraavat kolme ominaisuutta: 1) ajankohtaisuus, 2) jatkuvuus ja 3) julkisuus (Sarjala 1994, 63). Nähdäkseni nämä Sarjalan määreet luonnehtivat hyvin myös tämän päivän teatterikritiikkiä.

Kirjallisuudentutkija Markku Ihonen tekee mediassa julkaistusta kritiikistä osuvia huomioita, jotka kuvaavat hyvin päivälehtikritiikin tilannetta tutkimallani ajanjaksolla

³⁷ Petteri Lehtonen itse ei ollut haastateltavieni joukossa.

Suomessa. Ihonen toteaa, että suomalainen sanomalehdistö joutui 1980-luvulla ennen näkemättömään muutokseen, jonka taustalla olivat muun muassa uuden mediateknologian uhkat ja mahdollisuudet, suomalaisen yhteiskunnan lisääntyvä avautuminen, moniarvoistuminen ja kansainvälistyminen sekä eräät joukkotiedotusta koskevien käsitysten muutokset. Lehdistön keskinäisen kilpailun kiristyessä taloudellinen ajattelu mediassa tuli suoraviivaisemmaksi. Lehdistö alkoi keskittyä voimakkaasti ja lukuisia sanomalehtiä kuoli 1990-luvun alun laman aikana. Kuitenkaan suomalainen kriittikkokunta ei Ihosen mielestä ehkä kovin hyvin tiedostanut sanomalehden muuttumista. (Ihonen 2000, 11.) Ihonen nimeää ja erittelee seuraavia, oman näkemyksensä mukaan juuri sanomalehtikritiikissä tapahtuneita muutoksia:

- 1) Arvioitavat taiteenlajit lisääntyivät eli perinteisempien lajien kuten kirjallisuuden, musiikin, teatterin ja kuvataiteen arvostelujen lisäksi myös elokuvan ja tanssin kritiikki saivat lisää tilaa ja uusina lajeina mukaan tulivat rakentamisen ja ympäristötaiteen kritiikki sekä uudella teknologialla esitettävän taiteen arviointi, mikä vähensi ”perinteisempien” kritiikkien osuutta lehtien kulttuurisivuilla.
- 2) Kritiikkien ilmestymisaikataulu nopeutui. Tämä on näkynyt Ihosen mukaan niin, että vähänkin merkittävimmiksi arvioiduista esityksistä pyrittiin saamaan arvostelu heti ensimmäiseen mahdolliseen lehden numeroon. Samoin tärkeinä pidettyjä kirjoja alettiin arvioida lehdissä jo niiden ilmestymispäivänä.
- 3) Huolimattomuus ja suoranaiset virheet kritiikeissä lisääntyivät. Toisaalta tämä liittyy lehtityölle ominaisen kiireen lisääntymiseen, mutta kertoo Ihosen mielestä myös kirjoittamisen taidon arvostuksen ja kirjoittajien oman itsekunnioituksen vähenemisestä.
- 4) Itse kritiikkitekstit ja kirjoittamistapa muuttuivat. Kritiikkitekstit virkkeineen ja kappaleineen lyhentyivät ja virkerakenteet yksinkertaistuivat. Virkkeistä alettiin esimerkiksi jättää pois olennaisia lauseenjäseniä iskevyyden vaikutelman aikaansaamiseksi.
- 5) Kritiikit pinnallistuivat eli analyysin ja tulkinnan osuus niissä vähentyi, samoin kuvaus ja esittely.
- 6) Kritiikit uutisoituivat eli analyttisyyden tilalle niihin tuli uutisen kaltaiselle

juttutyypille ominaisia piirteitä kuten ajankohtaisuuden ja hetkellisen uutisarvon tavoittelu.

7) Henkilöjulkisuus lisääntyi.

8) Kohteiden tarkastelusta siirryttiin kohteiden käyttöön eli etenkin suurissa lehdissä alettiin tähdätä siihen, että kritiikki luopuisi aiemmasta perusideastaan ja erityislaadustaan ja tulisi osaksi ajankohtaista keskustelua. Toisin sanoen kritiikin kohteita (esimerkiksi vaikkapa teatteritaiteilijoita) alettiin ottaa omine kommentteineen mukaan keskusteluun ja itse teoksista käsiteltiin enää vain joitakin, ehkä aivan epäolennaisia ulottuvuuksia.

9) Toimittajavaltaisuus lisääntyi eli 1990-luvun alkupuolen taloudellinen lama ajoi lehdet supistamaan kulttuuriosastojaan, mikä vaikutti suoraan avustajien käytön vähenemiseen. Ihonen huomioi hyvin, että toimittajilla ei useinkaan ole aikaa, kykyä tai haluakaan paneutua arvioitavaan taiteeseen samalla intohimolla kuin lehtien käyttämällä erityisavustajilla.

10) Kehkeytyi uudenlainen kritiikkotyyppi, joka on sumeilemattoman subjektiivinen, jolle kritiikki on ennen kaikkea oman mielipiteen ilmaisemista ja jota Ihonen kutsuu nimellä verbaali-akrobaatti.

Kaikkea edellä esitettyä Ihonen luonnehtii termeillä kritiikin *journalisoituminen* tai *tabloidisoituminen*. (Emt., 11 – 14.)

Tutkijan ennakko-oletukseni on, että haastatteleman teatterikriitikot kertovat Ihosen edellä listaamista seikoista mediassa omia huomioitaan.

2.3 Teatterikritiikki

Ranskalainen teatteriteoreetikko Patrice Pavis (1998) viittaa käsitteellä *teatterikritiikki* journalistien toimesta tehtyyn kritiikkiin. Se on vastakaikua tiettyyn taideteokseen ja

julkistetaan joko lehdistössä, radiossa tai televisiossa. Tämänkaltaisen teatterikritiikin informatiivinen puoli on Pavisin mukaan yhtä tärkeä kuin sen sisältämä kriittinenkin puoli. Teatterikritiikin tarkoitus on ilmaista, mitä teatteriesityksiä tulisi nähdä samalla kun kriitikko edustaa pikemminkin omaa lukijakuntaansa kuin omia esteettisiä tai ideologisia mielipiteitään.³⁸ Pavis toteaa myös, että edellä kuvatun kaltainen kritiikin kirjoittaminen on hyvin riippuvaista *työskentelyolosuhteista ja median tilanteesta*. Hänen mukaansa 1900-luvun puolivälin jälkeen teatterikirjoittelu on menettänyt paljon tilaa sanomalehdistössä, mikä vaikeuttaa analyysyjä ja arviointia. Edellä kuvatun kaltaisista vaikeuksista huolimatta meidän ei tule tehdä tiukkaa erottelua sen välillä, mitä teatterikritiikki tekee ja sen välillä, mitä puolestaan akateemisen esseen tai teatterikatselmuksen kirjoittaja tekee. Pavis toteaa, että ei näytä mahdolliselta määritellä normipuhetta (engl. *standard discourse*) draamakritiikille, koska (teatterin) arviointikriteeristö vaihtelee laajalti ja on riippuvaista (kritiikin) kirjoittajan esteettisestä ja ideologisesta suhtautumisesta sekä teatteria koskevasta epäsuorasta, näyttämöllepanoa koskevasta mielikuvasta.³⁹ (Pavis 1998, 390.)

Teatterikritiikillä tarkoitetaan tässä tutkimuksessa kaikkia sellaisia journalistisia tekstejä, joissa arvioidaan systemaattisesti ja ammattimaisesti näyttämötaidetta; joko valmiita teatteriesityksiä tai laajemmin koko teatteri-instituutiota. Tässä ei ole tarkoituksenmukaista rajata teatterikritiikin käsitettä tämän enempää, vaikka toki olisi mahdollista rajata tämä käsite tiukemmin. On selvää, että sanomalehtien kulttuurisivuilla esiintyy monenlaisia muitakin journalistisia tekstejä kuin vain klassisen kritiikin määritelmän sisään mahtuvia tekstejä, kuten esimerkiksi pääkirjoituksia, uutisia, ennakkomainintoja, asiajuttuja, taustajuttuja, haastatteluja, kommentteja, lehti- ja muita katsauksia, pakinoita ja niin edelleen (esim. Linkala 1995, 103). Yksi mahdollisuus rajata teatterikritiikin käsite olisi pitäytyminen tiukasti yksinomaan klassisessa kritiikin määritelmässä. En kuitenkaan rajaa tässä työssä teatterikritiikin käsitettä näin. Tässä tutkimuksessa puhutaan teatterikritiikistä melko laajana käsitteenä,

³⁸ Patrice Pavis toteaa, että paljon on tapahtunut sitten 1800-luvun impressionistisen kritiikin aikojen, jolloin sellaiset kriitikot kuten *Faguet*, *Sarcey* ja *Lemaitre* kirjoittivat pitkiä artikkeleita, joissa he ilmaisivat innostustaan tai raivoaan pippuroiden argumenttinsa teatteriskandaaleilla ja juoruilla. Pavisin mukaan tänä päivänä journalistien toimesta kirjoitetun kritiikin merkitys on rajallinen ja sillä on vähän vaikutusta esityksen menestykseen. (Pavis 1998, 390.)

³⁹ Pavisin mukaan tänä päivänä monet kriitikot ovat tosin tietoisia ohjaajan valinnoista ja ovat lisäksi yleisesti avoimia kokeiluille, mutta heillä on tunne siitä, etteivät he ole varustautuneita kuvailemaan esityksiä ja lisäksi heillä on tiettyä epäluottamusta teoriaa ja humanistisia tieteitä kohtaan (Pavis 1998, 390).

joka sisältää kaikenlaiset teatteria käsittelevät journalistiset tekstit eli tekstit, joissa arvioidaan teatteri-instituution tai jonkin tietyn teatteriesityksen tilaa tai laatua teatteritaiteen kentällä tai yhteiskunnassa. Tässä työssä termiä teatterikritiikki käytetään siis myös laajana kattokäsitteenä sen sosiologisessa merkityksessä.

Varsinainen teatteriesitys on monista eri osista koostuva kokonaistaideteos⁴⁰. Toisin sanoen teatteriesitykset rakentuvat useimmiten usean eri tekijän taiteellisen työn tuloksena (Lahtinen 2012, 85). Näin ollen loogista on, että journalistisesti kirjoitetun teatterikritiikin yleisin metodi on summaava metodi, jossa kaikkia teatteriesityksen osa-alueita ruoditaan erikseen ja tutkitaan niiden suhteuttamista kokonaisuuteen (Lehtonen 1994, 21). Petteri Lehtonen asettaa teatterikritiikille tyyllillisesti varsin korkeita vaatimuksia. Hän sanoo suoraan, että arvostelu on ilman muuta *oma taidelajinsa* eli arvostelua sinänsä voi pitää sanataiteen helmenä (emt., 6). Siinä missä informaation ja tiedon tarjoamista on pidetty journalismin tehtävänä, on kokemusten välittämistä puolestaan pidetty viihteen ja taiteen omimpana alueena (Nieminen & Pantti 2004, 13). Itse katsoisin, että journalistisin kriteerein kirjoitetun teatterikritiikin pitäisi pystyä täyttämään nämä molemmat vaatimukset. Tarkoitin tällä sitä, että hyvin kirjoitettu teatterikritiikki tarjoaa ennen kaikkea syvällistä *tietoa*⁴¹ teatterista, mutta toiseksi se myös *välittää kokemuksia* kertomalla nähdyistä teatteritaiteesta. Koska itse draama on antiikin filosofi Aristoteleen (1967) mukaan *toimivien ihmisten jäljittelyä*, niin itse asiassa teatterikritiikki, joka puolestaan kertoo meille tuosta draamasta, on jo eräänlaista kolmannen asteen kerrontaa: syvimmältään se kertoo meille mistäpä muusta kuin koko ihmiselämästä ja sitä ympäröivästä maailmasta. Ei aivan vähäpätöinen tehtävä!

Voidaan sanoa, että teatteritaiteen ja esittävän taiteen kritiikki poikkeaa muiden taiteen alojen kritiikistä, koska siihen liittyy omia erityispiirteitä (ks. esim. Mertanen 2008). Pirkko Koski toteaa, että teatterikritiikin merkitys on edelleen suuri, vaikka lehdistön rakenne on viime vuosikymmeninä muuttunut ja kansallisesti vaikuttavien lehtien määrä vähentynyt (Koski 2010, 422). Nykymuotoinen, pääosin erilaisissa lehdistä ilmestyvän kritiikin syntyminen ajoittuu 1700- ja 1800-luvuille, jolloin syntyi uudenlainen julkinen keskustelu ja sanomalehdistö (Lahtinen 2012, 109). Vaikka kotimaisessa tutkimuksessa

⁴⁰ Teatteriesityksen osia ovat mm. teksti, näyttelijäntyö, ohjaus, lavastus, puvustus, musiikki, näyttämöliikunta, ääni- ja valo- ym. tehosteet sekä näyttämön ja katsomon vuorovaikutus.

⁴¹ Nimenomaan siis *tietoa*, koska pelkästään vain informaation jakaminen ei ole riittävää (tiedon ja informaation käsitteiden välisestä eroista ks. Niiniluoto 1990).

teatterikritiikkiä on tarkasteltu melko vähän, on kansainvälisessä keskustelussa journalistisin perustein kirjoitettu teatterikritiikki jo pitkään ollut tunnettu ja tunnustettu journalismin alalaji, mistä tarkemmin seuraavassa.

2.4 Teatterikritiikkiantologiat ja historiaa

Useat eurooppalaiset – heidän joukossaan myös eräät suomalaiset – teatterikirjoittajat ovatkin julkaisseet joko omia suoranaisia kritiikkikokoelmiaan tai vaihtoehtoisesti niitä on julkaistu toimitettuina (esim. Homén 1915, 1918 ja 1919, Schyberg 1939, Grevenius 1940, Lüchou 1960, Olsoni 1964, Jhering 1967, Tynan 1967, Bentley 1969, Wahlund 1969, Torberg 1970, Elsom 1981, Savutie 1986, Hamberg 1992, Eriksson 1995 ja Herler 2000). Myös muuta teatterikritiikkiä pohtivaa esseistiikkaa ja kirjallisuutta yliopistojemme kirjastoista löytyy jonkin verran (esim. Schyberg 1937, Veltheim 1968 ja Wardle 1992). Kansainvälisessä keskustelussa on myös julkaistu historiallisesti kiinnostavia teatterikritiikkikokoelmia, jotka keskittyvät vain yhden näytelmäkirjailijan – esimerkiksi William Shakespearen – ympärille (esim. Wells 2000). Kattavaa katsausta kansainväliseen teatterikeskusteluun teatterikritiikistä ei ole tarkoituksenmukaista eikä myöskään mahdollista tässä yhteydessä esittää, koska kotimaassamme saatavilla oleva aihepiirin kirjallisuus on hajanaista ja levällään eri yliopistojen kirjastoissa; toisin sanoen tässä viittaamani kirjallisuus on sitä, mitä Suomen yliopistojen kirjastoissa on ollut saatavilla.

Suomalaisen teatterikritiikin historia on lyhyt, joskin värikäs. Tietävästi ensimmäinen Suomessa julkaistu teatterikritiikki ilmestyi Pietari Hannikaisen toimittamassa *Kanawa*-lehdessä 12.11.1846 ja koski näytelmää *Hamlet* (Paavolainen 2010). Suomalaisen teatterintutkimuksen uranuurtaja Irmeli Niemi on kirjoittanut suomalaisen teatteriarvostelun vaiheista ja toteaa, että teatterista kirjoittaminen on ollut tärkeä osa suomalaisen teatteriharrastuksen ja teatteritaiteen kehitystä, niinpä lehdistön tehtäviin on kuulunut jo varhain teatteriesitysten seuraaminen ja arvosteleminen. Niemi nostaa teatterihistoriastamme esiin teatterimies Kaarlo Bergbomin, joka julkaisi vuonna 1872 *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* laajan artikkelin nimeltä ”Muutamia sanoja nykyisistä teatteri-oloistamme” (Niemi 1984, 7; ks. myös Tiusanen 1969, 85). Suomalaisen

teatteriarvostelun tienraivaajan kunnian Niemi antaa puolestaan Zacharias Topeliukselle (Niemi 1984, 7; myös Tiusanen 1969, 58), jonka kannanotoissa yhdistyi hänen mukaansa lämmin teatterinystävä, ihanteellinen kulttuuripoliitikko ja tuottelias kirjailija. Topelius käsitteli teatteria vuosina 1842 – 1860 *Helsingfors Morgonbladissa*, ja kysymykseen siitä, kenelle teatteriarvosteluja kirjoitetaan, oli Topeliuksella selvä vastaus. Teatterikriitikon velvollisuudet ulottuivat Topeliuksen mielestä kolmeen suuntaan eli yleisöön, näyttelijöihin ja itse taiteeseen. (Niemi 1984, 7.)

Eräiden suomalaisten teatterikriitikoiden henkilökohtaisia kritiikkikokoelmia on myös julkaistu. Tällaisia suomen kielellä kirjoittaneita kriitikkoja ovat olleet Sole Uexküll, joka kirjoitti teatterikritiikkiä sellaisiin lehtiin kuten *Elanto*, *Suomalainen Suomi*, *Kuva*, *Maakansa* sekä *Helsingin Sanomat* (Eklund 1984, 13 – 17) sekä Maija Savutie, joka kirjoitti kirja- ja teatteriarvosteluja *Hämeen Kasaan*, *Kirjallisuuslehteen*, *Kansan Lehteen*, *Suomen Sosialidemokraattiin*, *Työkansan Sanomiin*, *Vapaaseen Sanaan* ja *Kansan Uutisiin* (Palmgren 1986, 9 – 13; Savutie 1986). Edelleen teatterikriittikona toiminut, *Arbetarbladetiin* ja *Nya Argusiin* ruotsin kielellä teatterikritiikkejä kirjoittanut Eric Olsoni on julkaissut oman kritiikkikokoelmansa (Olsoni 1964); samoin on tehnyt myös Lars Hamberg (1992), joka puolestaan on kirjoittanut sekä ruotsiksi että suomeksi teatterista esimerkiksi *Nya Argusiin*, *Hufvudstadsbladetiin*, *Teatteri-lehteen* ja *Elantoon*. Julkaistut kritiikkiantologiat kertovat ennen kaikkea kritiikkitekstien arvostuksesta eli siitä, että itsenäisenä tekstilajina teatterikritiikkejä on pidetty säilyttämisen arvoisina teksteinä.

Ilahduttavaa on, että 1990-luvun alun syvästä lamasta huolimatta teatterikriitikot ovat osanneet ja jaksaneet nostaa ammatillista profiiliaan Suomessa. Aika ajoin teatterikriittikkomme ovat osallistuneet kansainvälisiin, aiheen ympärille järjestettyihin seminaareihin (esim. Välinoro 1989 ja Sillantaus 1990). Hyvä osoitus maamme teatterikriitikkojen aktiivisuudesta on ollut myös Suomessa lokakuussa 1996 järjestetty teatterikriitikoiden 14. kansainvälinen kongressi, jossa oli puhujia 25:stä eri maasta⁴² (Lehtonen & Pohjola 1997). Kyseisessä kongressissa esiintyneiden kriitikoiden yhteisenä huolena näytti olevan se, että monissa maissa traditionaalinen teatterikritiikki

⁴² Kyseisen kongressin teatterikriitikot tulivat esimerkiksi Ranskasta, Isosta-Britanniasta, Irlannista, Suomesta, Ruotsista, Unkarista, Romaniasta, Georgiasta, Etelä-Koreasta, Venäjältä, Norjasta, Turkista, Bulgariasta, Brasiliasta ja Yhdysvalloista – näistä maista tulleiden kriitikoiden puheenvuoroista kerättiin tässä viittaamani julkaisu (ks. Lehtonen & Pohjola 1997, 3).

on joutunut vaikeuksiin taloudellisten ja sitä kautta myös kulttuuristen muutosten vuoksi. Tiivistetysti sanottuna tämä kehitys näkyy teatterikriitikko Soila Lehtosen mukaan siten, että sanomalehdet ovat vähentäneet kulttuurisivujaan tai lehtiä on lakkautettu. Perinteistä kritiikkiä pidetään vanhanaikaisena journalistisena tekstityyppinä, mikä johtaa siihen, että teatterikriitikon odotetaan mainostavan teatteriesitystä, ei niinkään arvioivan sitä. Edelleen teatterikritiikin pahin uhka näyttää olevan yhä lisääntyvä populismi, mikä on Lehtosen mielestä vakava uhka kaikelle älylliselle kirjoittamiselle ja ilmenee monin tavoin tämän päivän mediassa. (Lehtonen 1997, 6.)

2.5 Teatterikriitikko

Teatterikriitikko on eräänlainen vastaanoton ammattilainen. Teatteriesitysten vastaanottoa on Suomessa aiemmin tutkittu eri näkökulmista (esim. Niemi 1983 ja Linko 1990), mutta teatterikriitikkojen *omaa* näkökulmaa itsestään ja omasta työstään ei ole aikaisemmin tutkittu.

Taidekriitikkojen ja kulttuuritoimittajien ammattikunta syntyi, kun alettiin tarvita taiteeseen perehtyneitä ihmisiä selittämään ja tulkitsemaan taiteen ilmiöitä laajalle yleisölle. Nähdäkseni kulttuuriin erikoistuneet journalistit edustavat edelleen yhtä varsin tärkeää ja keskeistä journalistien ammattiryhmää. Tästä syystä on vaikeaa käsittää, miksi heidän arvostuksensa journalismin kentällä ei aina ole täysin kohdallaan. Varsin kuvaava on esimerkiksi erään alan opiskelijan tokaisu, jonka kuulin taannoisen journalistisen kirjoittamisen kurssini yhteydessä ammattikorkeakoulussa. Tokaisun mukaan tyypillinen kulttuuritoimittaja on ”naispuolinen, kukkahattuinen hössöttäjä, jolla on kaulassaan liian isot helmet”. Kulttuuritoimittajia tai kritikoita koskevaa kirjallisuutta tai tutkimusta on meillä varsin vähän (esim. Mikkola 1972a, 1972b, Jokinen 1988, Supinen 2003, Jaakkola 2010). Journalistien ammattikuntaa yleisellä, myös kansainvälisellä, tasolla on kuitenkin jonkin verran tutkittu (esim. Kehälinna & Melin 1988, Melin & Nikula 1993, Salminen 1998, Jyrkiäinen 2008).

Journalistien ammatillistumista pohtinut Risto Kunelius toteaa, että *professionalismi* eli

usko asiantuntija-ammattilaisuuden voimaan on eräs nyky-yhteiskuntamme tärkeimpiä opinkappaleita (Kunelius 1998, 207 – 229). Hän tuo esiin, että professionalistit eli ammatillaiset oppivat kyllä katseen tarkkuutta, mutta omaksuvat valitettavan rajallisen näkökulman. Kun nimittäin professionalismin nimiin vannova yhteiskunta palkitsee asiantuntijoitaan, niin kyseisten professionalistien sosiaalinen nousu etäännyttää heitä muista yhteiskunnallisista ryhmistä, jolloin nämä ammatillaiset eivät enää palvelekaan koko yhteiskuntaa, vaan tiedostamattomasti vain joitakin eliittejä ja niiden valta-asemaa (emt., 209). Tämä ajatus on keskeinen tässä tutkimuksessa haastateltujen teatterikriitikkojen kohdalla; edustaahan heidän työnsä varsin korkeaa professionalismin astetta, eli he lienevät varsin eriytynyt journalistien ammattiryhmä. On hyvä kysyä, kenen edustajana tai palveluksessa teatterikriitikko on, kun hän tekee päivittäistä työtään mediassa. Koko kansan, teatteritaiteilijoiden vai ainoastaan yhteiskunnan eliittiryhmien? Entä miten hyvin teatterikriitikko pystyy tiedostamaan oman professionaalisuutensa, jotta voisi välttää siihen liittyvät karikot?

Ullamaija Kivikuru huomauttaa, että journalismi on yksilöiden ammatti ja luovan kirjoittamisen tausta näkyy selkeästi journalistien arvojärjestelmissä (Kivikuru 1995, 105). Näin on historian valossa ollutkin. Mitä teatterikritiikkiin ja teatterikritikoihin tulee, niin tuskin olen ainoa, jonka mielestä juuri teatteriarvostelijan tai teatterikriitikon olisi hyvä tuntea tarkkaan eri maiden ja aikakausien teatterihistoriaa erilaisine tyyli- ja makusuuntineen, jotta hän voisi parhaalla mahdollisella tavalla täyttää tehtävänsä näyttämötaiteen vaalijana ja arvostelijana (ks. myös Savolainen 1943, 91). Tässä kohtaa en yritäkään peitellä omaa vaatimustani siitä, että teatterikriitikon tulee osata kirjoittaa ja välittää sanomansa yleisölleen nimenomaan professionalistina. Teppo Savolainen toteaa seitsemänkymmenen vuoden takaa, että niin tärkeää kuin teatterin teoreettinen haltuunotto teatterikriitikon tehtävässä onkin, ei pelkkä tietopuolinen osaaminen kritiikin kirjoittamisessa riitä. Savolaisen mielestä teatteriarvostelijan tulisi olla myös lähes taiteilija alallaan. (Emt., 92.) Savolaisen näkemys edustanee jo professionalismin huippua.

On todettava, että teatterikriitikon työskentelyolosuhteet journalismin ja esittävän taiteen välimaastossa ovat epäkiitolliset. Työssään hän käy loputonta taistelua kelloa vastaan ja työajat ovat varmasti hankalimmasta päästä. Kuitenkin jotain vetovoimaa tuossa työssä täytyy olla. Teatterikritiikkiä problematisoinut Irving Wardle toteaa, että teatterikriitikko tasapainottelee monien eri tahojen ristipaineessa. Nämä tahot ovat itse

lehti, johon kriitikko kirjoittaa, kriitikon lukijakunta, teattereiden johto ja tietenkin myös teatteritaiteilijat. (Wardle 1992, 3.) Wardle sanoo, että teoriassa kriitikko on tavallaan kaksijakoinen persoona, koska hän kirjoittaa samanaikaisesti sekä tämän päivän teatterissakävijälle että myös huomispäivän teatterihistorioitsijoille (emt., 13).

Petteri Lehtonen toteaa teatterikriitikon roolista mediassa, että tämän päivän arvostelijan ei tarvitse toimia minään ”taiteen myyntitykkinä, popularisoijana eikä helppoheikkinä”. Kriitikon ei myöskään tarvitse Lehtosen mielestä rakentaa teosta uudelleen, vaan hänen tehtävänä on vain teoksen havaitseminen ja kokeminen ja varsinaisen kritiikin laatiminen. Arvostelijan tulisi myös hahmottaa taiteilijan kehityskaari ja hänen suunnanmuutoksensa. Ammattitaitoinen kriitikko ei myöskään koskaan mielistele lukijoita tai taiteilijoita. (Lehtonen 1994, 15.)

Eric Olsoni luonnehtii teatterikriitikon ammattia niin, että kriitikko on henkilö, joka suuremman tai pienemmän asiantuntijan roolissa ja oman taitavuutensa ja lahjakkuutensa avulla selostaa ja arvioi teatteriesityksen kokonaisuutta taiteellisesta näkökulmasta. Mieluiten vielä sellaisessa muodossa, että mahdolliset lukijat houkutellaan lukemaan, mitä kyseinen kriitikko kirjoittaa. Olsonin mielestä teatterikriitikko ei kuitenkaan ole niinkään kirjallisuus- tai taidehistorioitsija, vaan paremminkin juuri omaan aihepiiriinsä vihkiytynyt journalisti. Tämän vuoksi teatterikriitikon pitäisi pystyä muotoilemaan vaikutelmansa ja ilmaisemaan oma mielipiteensä teatteriesityksestä niin, että kritiikki kertoo jotain olennaista kohteestaan, teatterista eli tuosta *silmänräpäyksen taiteesta*. Olsoni sanoo, että jos teatterikriitikko ottaa tehtävänsä vakavasti ja jos hänellä on taiteellista kunnianhimoa, niin hänen ammattinsa on vaikea, vaativa – ja epäkiitollinen. (Olsoni 1964, 9.) Hyvin kirjoitetun teatteri-arvostelun pitäisi Olsonin mielestä sisältää virittäviä ja psykologisoivia elementtejä kuin myös tieteellistä asiantuntemusta. Lisäksi sen pitäisi olla journalistisessa mielessä elävä ja iskuvoimainen ja ennen kaikkea rehellinen ilmaus tai vertauskuva kriitikon omasta persoonallisuudesta. Edellä sanottu tarkoittaa Olsonin mukaan sitä, että teatterikriitikon tulee luottaa ennen muuta itseensä ja omaan arvostelukykyynsä. Tässä mielessä teatterikritiikin kirjoittaminen on parhaimmillaan jo itsessään eräänlaista taidetta, jolle on tunnusomaista kirjoittajan temperamentti, luonteenlaatu, herkkyys, osaaminen, ilmaisukyky ja Olsonin sanoin kenties kaikkein tärkein, *rakkaus teatteriin*. (Emt., 13.)

Outi Lahtinen toteaa, että teatterihistorian tuntemus on tärkeä osa teatterikriitikon ammattitaitoa ja usein kriitikon suhde teatterihistoriaan vaikuttaa joko tiedostetusti tai tiedostamatta hänen arviointiperusteisiinsa teatterista (Lahtinen 2012, 89). Elisa Nuutinen on nimennyt jopa erilaisia kriittikotyyppejä pohtiessaan teatterikriitikon sosiaalista roolia mediassa. Hän erottaa käytännössä neljä päätyyppiä: tuomarikriitikko, palveljakriitikko, opettajakriitikko ja narsistikriitikko. (Nuutinen 2000, 26 – 27). Nämä kriittikotyyppit eivät Nuutisen tutkimuksessa pohjaudu kuitenkaan mihinkään varsinaiseen teoriaan, vaan ovat syntyneet käytännön päättelyn kautta. Koska esimerkiksi Olsonin ja Nuutisen pohdintoja erottaa toisistaan kummankin koulutustaso ja myös niiden välissä oleva lähes neljäkymmenen vuoden mittainen ajanjakso, niin pysähdyn tämän tutkimuksen kohdalla miettimään sitä, onko teatterikriittikki kahdenkymmenen vuoden kuluessa vain rajusti muuttunut yksi kulttuurijournalismin muoto vaiko peräti jo kuolemassa tai vähintäänkin henkitoreissaan oleva journalistinen tekstilaji. Kovin eri henkisiä kirjoitukset ja tutkimukset teatterikriitiikin ympärillä eri vuosikymmenillä ovat selvästi olleet. Tämän vuoksi tässä työssä tarkastellaan varsin merkittävää taitekohtaa suomalaisen teatterikriitiikin historiallisessa jatkumossa ja pohditaan, miten teatterikriitiikin osa-alueet ja teatterikriittikkojen itseymmärrys pidemmällä aikavälillä ovat muuttuneet.

Teatterikriittikkiä pohtinut Kaarlo Marjanen toteaa seitsemänkymmenen vuoden takaa, että kaikkein vanhimpia teatterikriitiikin ongelmia ovat kysymykset siitä, kenelle teatteriavustelija itse asiassa kohdistaa sanansa ja mitä hänen on kritikoitava. Marjanen pohtii, onko teatterikriittikki näytelmien laadun ja ideoiden puntari, näyttelijäin mittanauha, yleisön palvelija, koulumestari ja varjelija vai onko teatterikriitikon tehtävä ”vääntää kaikki tietynlaisen agitaation palvelukseen” vai olla ”lopultakin vain deskriptiivinen kuvaaja”. (Marjanen 1942, 475.) Vaikuttaakin siltä, että teatterikriitikon työn luonnetta ja sen etiikkaa pohdittaessa nämä samat käytännön peruskysymykset eivät ole paljoa muuttuneet seitsemässäkymmenessä vuodessa. Samoin teatterikriittikkiä kirjoittanut Friedrich Torberg pohtii neljäkymmenen vuoden takaa sitä, minkälaisia edellytyksiä tulisi olla henkilöllä, joka tekee teatterikriitistikä itselleen ammatin. Hän listaa kolme ominaisuutta: teatterikriitikon tulee luonnollisesti rakastaa teatteria, tuosta rakkaudesta huolimatta teatterikriitikkolla tulee olla taipumusta kritisointiin ja teatterikriitikon pitää antaa muillekin tilaisuus arvioida omia kirjoittajan lahjojaan. Teatterikriittikki on siis Torbergin sanoihin viitatakseni kynäniekka, joka toisaalta ymmärtää jotakin teatterista ja jolla toisaalta taas on valmiuksia kritisointiin. (Torberg

1970, 9.)

Tässä työssä selvitetään, miten tutkitulla ajanjaksolla toimineet suomalaiset teatterikriitikot ovat mieltäneet oman toimintansa journalisteina – vrt. aiemmin nimetty journalistinen paradigma (Hellman 2009) – ja toisaalta taas teatteritaiteen ymmärtäjinä – vrt. aiemmin nimetty esteettinen paradigma (em.). Lähtökohtana työssä on Maaria Linkon (1990, 17) ajatus, jonka mukaan teatterikriitikon rooli on ennen kaikkea *asiantuntijan* rooli. Tiivistäen voi sanoa, että teatterikriitikon tehtävä on toisaalta välittää tietoa teatteritaiteesta ja toisaalta taas arvioida tuota taidetta ajan virtaa vasten.

Kirjallisuudesta löytyy vähän taustaa teatterikriitikoille, joita tässä työssä on haastateltu. Suomalaisista teatterikriitikoista Kaarlo Bergbomin ja Zacharias Topeliuksen lisäksi Irmeli Niemi nostaa teatterihistoriastamme esiin sellaiset ruotsinkieliset kriitikot kuten Hjalmar Neiglick, joka kirjoitti *Finsk Tidskriftiin*, ja Werner Söderhjelm, joka puolestaan kirjoitti *Helsingfors Dagbladiin*. Suomenkielisessä sanomalehdistössä teatteriarvostelu alkoi Niemen mukaan itsenäistyä 1890-luvulla Kasimir Leinon tultua *Päivälehdessä* vakinaiseksi kriitikoksi. Muita tuon ajan teatterikriitikkoja ovat olleet Antti Almberg-Jalava, Eliel Aspelin-Haapkylä, Maila Talvio, Juhani Aho ja Eino Leino. Edelleen 1900-luvun alkuvuosina teatteriarvosteluja sanoma- ja aikakauslehtiin kirjoittivat Juhani Siljo, Maria Jotuni, Eino Kaila, Eino Kalima, V.A. Koskenniemi, K.S. Laurila ja V. Tarkiainen. Itsenäisyyden ajan alkuvuosina teatterikritiikin perinnettä jatkoivat puolestaan Lauri Haarla ja Hagar Olsson. Muita Niemen mainitsemia teatterikriitikoita heidän jälkeensä ovat olleet Eino Salmelainen, Anna-Maria Tallgren, Rafael Koskimies, Erkki Kivijärvi, Huugo Jalkanen, Heikki Välisalmi ja Nils Lüchou. (Niemi 1984, 7 – 12.)

3. KULTTUURIJOURNALISMI MURROKSESSA – ASiantuntijakriitikosta pikakirjoittajaksi

Teatterikritiikki kulttuurijournalismin osana on osa suomalaista mediamaailmaa ja sen kehitystä. Media on ollut 1990-luvun alun syvän laman jälkeen muutostilassa (Wiio

2006), eikä nykyinen Euroopan talouskriisi näytä tuovan parannusta asiaan. Median muuttumisen taustalla on muutos yhteiskuntamme keskustelukulttuurissa, jota voidaan tiivistetysti kuvata *sosiaalisen vastuun diskurssin* muuttumisena *markkinaehtoiseksi diskurssiksi*. Edellä sanotulla tarkoitetaan sitä, että talouspoliittinen diskurssi alkoi 1990-luvun laman jälkeen vaikuttaa yhteiskunnan käsitteistöön ja tapaan keskustella. Kyseinen diskurssi alkoi dominoida kaikkea yhteiskunnallista keskustelua, ja tämä tapahtui yhteiskunnallisen toiminnan kaikilla tasoilla, mukaan lukien myös kulttuuripolitiikka. (Emt., 30 ja 77.) Tässä työssä tarkastellaan sitä, miten edellä kuvattu yleisyhteiskunnallisen keskustelun muuttuminen näkyy tutkimusaineistossani.

Journalismia on puolestaan kategorisoitu puhumalla erikseen esimerkiksi kansalaisjournalismista (Heikkilä & Kunelius 2003, 179 – 204), politiikan journalismista (Väliverronen & Kunelius 2009, 225 – 247), urheilujournalismista (Pänkäläinen 1998), talousjournalismista (Mikkonen 1998) tai vaikkapa tutkivasta journalismista (Kuutti 1998). Journalismia koskevaa tutkimusaluetta hahmotettaessa voitaneen olla yksimielisiä siitä, että myös *kulttuurijournalismi*⁴³ muodostaa oman sektorinsa journalismin ja myös journalismin tutkimuksen kentässä (ks. esim. Bech-Karlsen 1991, 64 ja Hurri 1993, 13).⁴⁴ Näin ollen tämä työ edustaa omalta osaltaan nimenomaan kulttuurijournalismin tutkimusta, eikä ainoastaan valmiiden journalististen tuotosten (aineistona kirjoitetut teatterikriitikit sekä *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset) tutkimusta, vaan myös kulttuurijournalismin varsinaisen tuotantoportaan (aineistona teatterikriitikoiden teemahaastattelut) tutkimista Suomessa. Mainitsen kulttuurijournalismin alaan kuuluvista suomalaisista tutkimuksista tässä muutaman taustaksi omalle tutkimusasetelmalleni.

Laajempaa, tuoretta tutkimustietoa kulttuurijournalismin tilasta on Suomessa vähän. Merja Hurrin (1993) tekemä, suomalaisten sanomalehtien kulttuuriolosuhteita kartoittava väitöskirjatutkimus lienee kulttuurijournalismin alueella tärkeä uranuurtajatyö. Hurri tarkastelee työssään viiden pääkaupunkilehden kulttuuriolosuhteiden sisältöjä vuosilta 1945 – 1980. Hänen tarkastelunsa kohteena olevat lehdet olivat tuon ajan suurimpien puolueiden pää-äänenkannattajat eli *Vapaa Sana - Kansan Uutiset, Suomen*

⁴³ Kulttuurijournalismilla tarkoitan tässä työssä journalismia, joka käsittelee jostakin näkökulmasta jotakin taiteen alaa (vrt. Williams 1983, 87 – 93: kulttuurin määritelmä). Kulttuurijournalismin määritelmäni lienee tiukka.

⁴⁴ Journalismin tutkimuksen osa-alueista myös esim. Kivikuru 1995, 96 – 97.

Sosialidemokraatti, *Uusi Suomi* sekä sitoutumaton päivälehti *Helsingin Sanomat*.

Hurrin tekemä rajausta käsittää pääkaupungin suomenkieliset päivälehdet toisen maailmansodan jälkeisenä aikana ja niissä nimenomaan kulttuuriosastot. Työn aineistona on satunnaisotoksella otettu 50 kunkin lehden numeroa vuosilta 1950, 1960, 1970 ja 1980 sekä viisi numeroa vuosilta 1945, 1955, 1965, 1975 ja 1985, näin ollen luokiteltuja ja tutkittuja kirjoituksia tutkimuksessa on 10 244 kappaletta. (Hurri 1993, 12 ja 16.) Toinen Hurrin käyttämä lähdeaineisto on 30 kulttuuritoimittajalle ja -kriitikolle tehtyä teemahaastattelua, jotka on tehty vuosina 1984 – 1993 (emt., 19).⁴⁵ Hurri toteaa, että termillä kulttuuriosasto viitataan normaalisti sanomalehdissä säännöllisesti julkaistuihin journalistisiin kokonaisuuksiin, jotka sisältävät pääasiassa taiteeseen ja vähemmässä määrin myös muihin aihepiireihin liittyviä kirjoituksia (emt., 13 ja 27).

Merja Hurrin väitöstutkimus ei kuitenkaan erottele eri taiteen lajien taidekirjoittelua toisistaan, vaan työn ansio on siinä, että se on avannut reitin kulttuurijournalismin tutkimukselle ja tehnyt tästä alueesta vakavasti otettavan tutkimusalueen journalismin tutkimuksen piirissä. Itse ajattelen, että kulttuurijournalismin *erityisalojen* tutkiminen on vielä laajamittaisena kartoitustyönä vähäistä. Ylipäätään voidaan sanoa, että kulttuurijournalismin piirissä on ollut tapana puhua yleistäen ”kulttuurimateriaalista” (kulturstoffet) tarkoitettaessa kulttuuria ja taide-elämää käsittelevää journalismia yleensä (ks. Jorgensen 1991, 12). Tällä tasolla liikkuva luonnehdinta on kuitenkin liian ylimalkainen. Kuten aiemmin (Linkala 1995, 102) olen esittänyt, on eri taiteen lajien kritiikkejä mahdollista tutkia erikseenkin: toisin sanoen sanomalehtien kulttuuriosastojen kirjoitukset voidaan eri taiteen lajien mukaisesti jakaa ikään kuin omiin luokkiinsa; niinpä esimerkiksi kirjallisuuskritiikki, musiikkikritiikki, kuvataidekritiikki, elokuvakritiikki, *teatterikritiikki* ja niin edelleen voidaan nähdäkseni erotella sisältönsä puolesta toisistaan omina, itsenäisinä kulttuurijournalismin muotoinaan. Edelleen on mahdollista, että klassinen *kritiikki* tai arvostelu kulttuurijournalismin yhtenä ilmentymänä muodostaa aivan oman journalistisen tekstilajinsa tai juttutyypinsä (emt., 103), kun taas esimerkiksi *uutinen* on puolestaan vanhin journalistinen juttutyyppi (ks. edelleen Hemánus 1990, 91). Niinpä tämä käsillä oleva työ on juuri edellä esittämäni kaltainen, tietyn taiteen lajin eli teatterin kritiikkiin ja maailmaan pureutuva, joukkoviestinnän ja journalismin tutkimuksen alueella jo

⁴⁵ Hurrin työtä aiemmin tehtyjä tutkimuksia: esim. Vehmas 1967 ja Gronow 1968.

varsin pitkälle eriytynyt tutkimus.

Maarit Jaakkola (2010) on tutkinut rajatumminkin nimenomaan *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimituksen omaa professionalismia aineistonaan Merja Helteen tekemät viisitoista teemahaastattelua sekä lehden kulttuuritoimituksen tuottama muu kirjallinen aineisto, joka kerättiin kesäkuukausien 2004 aikana. Kyseisessä tutkimuksessa on mukana myös vertailuaineisto, joka kattaa yhdeksän kulttuuritoimituksen työntekijän teemahaastattelut vuosilta 1996 ja 1997.⁴⁶ Jaakkolan käytössä ovat olleet myös kulttuuritoimituksen esimiehen Heikki Hellmanin henkilökohtaiset muistiinpanot lehden toimituskokouksista keväältä 2004. (Jaakkola 2010, 47 – 49.) Heikki Hellman ja Jaakkola päättävät edellä mainitun Jaakkolan työn, *Helsingin Sanomien* vuosien 1978 – 2008 kulttuurisivujen sisällönerittelyn sekä erilaisten lehden kulttuurisivujen kehitystyöhön liittyneiden, vuosien 1994 – 2005 dokumenttien ja muistiinpanojen pohjalta, että *Helsingin Sanomien* kulttuurisivujen ”kriisi” on niin määrällinen kuin sisällöllinenkin ja kyseinen kriisipuhe ilmentää nimenomaan työni johdantoluvussa mainitun (Hellman 2009) esteettisen ja journalistisen lähestymistavan yhteentörmäystä. (Hellman & Jaakkola 2009, 24 – 25; myös Hellman & Jaakkola 2011, 784.)

Muussakin pohjoismaisessa journalismin tutkimuksessa on viime aikoina kiinnitetty huomiota kritiikin asemaan nykyisessä kulttuurijournalismissa. Esimerkiksi Norjassa on havaittu, että arvostelut ovat lehdistössä lisääntyneet verrattaessa niiden esiintyvyyttä vuodesta 2005 taaksepäin vuoteen 1984 (Knapskog & Larsen 2008, 312). Julkaistujen arvostelujen tai kritiikkien sisällä on tapahtunut laadullista muutosta niin, että esimerkiksi kirjallisuuskritiikkien osuus on vähentynyt, kun taas esimerkiksi populaarimusiikin arviot ovat moninkertaistuneet ja myös elokuva-arviot ovat lisääntyneet (emt., 316).⁴⁷ Samoin esimerkiksi Tanskassa arvosteluiden määrä on yksittäisestä lehdestä riippuen joko lisääntynyt tai vähentynyt verrattaessa vuosia 1995 ja 2008 toisiinsa (Kristensen & From 2011, 159). Eräiden pohjoismaisten sanomalehtien kulttuurisivuja on myös vertailtu toisiinsa (Lund 2005). Maarit Jaakkola on Suomessa jatkanut edellä mainitun tyypistä tutkimusotetta edelleen (Jaakkola 2013, 31 – 45). Kattavaa katsausta kansainväliseen, journalismin tutkimuksen piiriin liittyvään kritiikin tutkimiseen ei tässä työssä ole tarkoituksenmukaista esittää, koska työssäni ei tehdä

⁴⁶ Tämän aineiston haastattelijoina toimivat Merja Helle ja Ritva Poikela.

⁴⁷ Sanomalehdissä julkaistu kritiikki on nähdäkseni mitä ilmeisimmin noudatellut tässä lukijoiden yleisiä kulutustottumuksia kulttuurin suhteen.

vertailevaa tutkimusta eri maiden välillä, vaan keskitytään ainoastaan kotimaamme tilanteeseen tutkitulla ajanjaksolla.

Tässä työssä ei myöskään tarkastella kulttuurijournalismia tai siihen liittyvää professionalismia minään yleisilmiönä – kuten esimerkiksi Merja Hurri ja Maarit Jaakkola ovat tietoisesti tehneet – tai problematisoida kulttuurijournalismin murrosta yleisellä tasolla, vaan näkökulma on fokuoituneempi: tutkimuskohteena on nimenomaan teatteria koskeva journalismi kulttuurijournalismin kentällä. Kuten edellä on esitetty, tässä mielessä työ on sosiologisesti ajateltuna myös teatterin tutkimusta. Pohditaan toisaalta sitä, miten nimenomaan teatterikritiikki on muuttunut kulttuurijournalismin ja median murroksessa tutkimallani ajanjaksolla, ja todetaan ehkä myös teatterin mahdollisesta muuttumisesta lehtien palstoilla jotakin olennaista. Toisaalta pohditaan myös sitä, löytyykö teatterikritiikille omana kulttuurijournalismin tekstilajinaan vielä tulevaisuutta maassamme ja missä muodossa. Lukija, joka tuntee jonkin muun taiteen lajin kritiikkiä, voi tietenkin mielessään pohtia, mikä mahtaa olla juuri tämän, tuon tai jonkin muun taiteen lajin kritiikin tila ja tulevaisuus Suomessa. Itse otaksun, että taiteen lajista riippumatta koko kritiikki-instituutio on selvissä vaikeuksissa journalismin nopeatempoisessa murroksessa.

Vaikkei nimenomaan teatterikritiikkiä ole aikaisemmin Suomessa väitöskirjatasolla pohdittu, niin sen sijaan eräiden muiden taiteen lajien kritiikkejä Suomen oloissa on kyllä tutkittu. Esimerkiksi Jukka Sarjala on tutkinut väitöskirjassaan musiikkikritiikkiä Helsingin sanomalehdistössä vuosina 1860 – 1888 (Sarjala 1994). Sarjalan tutkimus eroaa tästä tutkimuksesta niin, että se on rajattu vain Helsinkiä koskevaksi ja sen perusaineistoon kuuluu 19 lehteä (emt. 14 ja 27). Sarjalan tutkimien musiikkiarvostelujen kokonaismäärä on noin 2 700 kappaletta (emt., 28), mikä Hurrin tutkimuksen tavoin merkitsee määrällisesti laajempaa aineistoa kuin mikä oma aineistoni tausta-aineistoinen on. Sarjala toteaa edelleen nimenomaan musiikkikritiikistä, että sanomalehdet eivät ole koskaan lausuneet julki esimerkiksi musiikkikritikoiden pätevyysvaatimuksia (emt., 225), mikä on mielenkiintoinen huomio: tässä työssä kun pohditaan myös teatterikritikoiden pätevyysvaatimuksia. Sarjala toteaa edelleen viime vuosisadan musiikkikritiikistä, että maku oli tuolloin sosiaalista järjestelmää keskeisesti ylläpitänyt tekijä; toisin sanoen herrasväki erottautui muista juuri maun avulla (emt., 16). Musiikkikritiikissä oli siten kyse esteettisten normijärjestelmien rekonstruktiosta (emt., 147), jolloin maun ja tapojen jalostaminen

merkitsi yksilöiden koulumista aateliston tarjoaman esikuvan mukaisesti (emt., 247).

Samoin elokuvakritiikistä on tehty Suomessa mielenkiintoista, Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimusta (Kivimäki, Pantti & Sedergren 1999). Kyseisen tutkimusprojektin johtaja Hannu Salmi luonnehtii elokuvan historiaa Suomessa niin, että vuosien 1939 – 1947 aikana elokuvan ja yhteiskunnan välisiä suhteita leimasivat sota-ajan kriisijärjestelyt ja valtiovallan laaja elokuvakulttuurin kontrolli. Edelleen vuosien 1950 – 1965 aikana joukkotiedotusjulkisuus muodostui Salmen mukaan paikaksi, jossa elokuvakulttuurin kentän jäsenet taistelivat valtiovallan kontrollia vastaan ja vuosina 1960 – 1975 elokuvan kenttä ja valtiolta pääsivät sopimukseen tukijärjestelmästä, mikä konsensuksen kausi jatkuu hänen mukaansa edelleen (Salmi 1999, 8). Projektin tutkija Ari Kivimäki toteaa suomalaisista elokuvakriitikoista, että etenkin Helsingin kritikoilla on ollut elokuvajournalismin kehityksessä tärkeä asema 1920-luvulta alkaen. Elokuvakriitikot ovat eläneet ja kehittyneet elokuvan rinnalla elokuvayleisön makua ja ratkaisuja ohjailevana ammattikuntana. Kyseisten elokuva-arvostelijoiden rooli on vaihdellut lempeästä kuluttajanvalistajasta tiedostavaan portinvartijaan ja tiukkaan tuomariin. Elokuvajournalismi alkoi vakiintua ja saada pysyviä muotoja Suomessa kuitenkin vasta 50-luvun alussa. (Kivimäki 1999a, 78 – 79.)

Mielenkiintoinen tämän tutkimuksen kannalta on Kivimäen tekemä luokittelu 1950- ja 1960-luvun elokuvajournalisteista mielipidevaikuttajina. Kivimäki jakaa heidät kolmeen ryhmään: kahteen niin kutsuttuun älymystöryhmään ja yhteen niin sanottuun sivistyneistöryhmään. Kivimäen mukaan on ensinnäkin nähtävissä oikeistolaiset (so. konservatiiviset) älymystöä edustaneet kriitikot, jotka kritiikeissään arvostelivat populaarielokuvaa korkeakulttuurin ajattomien esteettisten arvojen turmelemisesta ja yhteiskuntarauhan ja -järjestyksen vaarantamisesta. Toinen Kivimäen nimeämä älymystöryhmä – joka Kivimäen mukaan teki selkeän eron menneen ajan elokuvakulttuuriin ja sitä puolustaneeseen vanhaan sukupolveen – ovat vasemmistolaiset (so. radikaalit) intellektuellit, jotka näkivät populaarielokuvassa toisenlaisen uhan kuin konservatiivit: tämän kritiikkoryhmän mielestä populaarielokuva passivoi ihmiset ja legitimoivat vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen. Kolmas ryhmä muodostui Kivimäen mukaan koulutettuun sivistyneistöön kuuluvista elokuvajournalisteista, joille elokuvakulttuurin jakaminen hierarkkisesti taiteeseen ja viihteeseen ei aiheuttanut suurempia ambitiesiä. Esimerkiksi toisen älymystöryhmän ”vihaiset nuoret miehet” pitivät heitä ”maalaislehtien elokuvajournalisteina”. (Kivimäki

1999b, 99 – 101.) Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni on ollut koota haastattelemistani kriitikoista ryhmä, joka edustaa mahdollisimman monipuolisesti suomalaisia teatterikriitikoita.

Tasokas journalismi on painottanut totuudellisuuteen pyrkimistä, puolueettomuutta, täsmällisyyttä, ajankohtaisuutta sekä faktan ja mielipiteen erottelua toisistaan (esim. Kivikuru 1995, 114). Tämänkaltaiset määreet ovat olleet journalismille kunnia-asia. Toimitustyötä on myös perinteisesti jaettu niin alan tutkimuksessa kuin myös journalistien itsensä piirissä *laatu*- ja populaarijournalismiin – tunnustavat kaikki journalistit sitten tämän erottelun tai eivät. Kun *laatujournalismi* pyrkii syvälliseen juttujen käsittelyyn, asiallisuuteen, yhteiskunnallisesti merkittävien juttujen valintaan sekä maltilliseen ja spekulatiiviseen esittämistapaan, niin sitä vastoin *populaarisuuden* ominaisuuksina journalismissa pidetään viihteellisyyttä, sensaatiohakuisuutta, pinnallisuutta, ”kevyempien” juttujen valintaa ja räväkämpää juttujen esittämistapaa. Tosin kovin tiukkaa jakoa laatu- ja populaarivälineisiin voidaan pitää vanhentuneena, koska käytännössä myös sensaatiivälineissä julkaistaan laadukkaita juttuja ja laatuvälineissä puolestaan julkaistaan viihteellistä journalismia. (Esim. Huovila 2005, 9 – 10.) Tyypillistä nykyiselle journalismille näyttäisikin olevan ”kevyen” ja ”raskaan”⁴⁸ sisällön rinnakkaiselo siten, että perinteinen journalismi on jäänyt vähemmistöön, kun taas valtaosa journalismin sisällöistä edustaa puhdasta viihdettä: tämä muutos on Ullamaija Kivikurun ja Minna Aslaman mukaan Suomen oloissa harvinaisen kulmikas, koska joukkoviestintä Suomessa syntyi heidän mukaansa 1800-luvulla nimenomaan *valistamaan ja opettamaan kansaa* (Aslama & Kivikuru 2003, 278.).

Journalismin laatua voi olla vaikea määritellä. Jos lehtijutussa on kieli- ja asiavirheitä, epäselvä rakenne tai sen otsikko ei vastaa sisältöä, sen voi yleensä tuomita huonommaksi kuin lehtijutun, jossa nämä asiat ovat kunnossa. Toisaalta lehtijutulla voi olla kaikki nämä ominaisuudet, ja silti se voi olla tylsä tai tiedoiltaan vanhentunut. Laatujournalismin määreiksi voidaan nimetä myös esimerkiksi itsenäisyys, taloudellinen riippumattomuus sekä vahva mielipiteellinen ja tulkinnallinen painotus sekä sensaatioiden välttäminen. (Esim. Vehkoo 2011, 163 – 170 ja 178 – 181.) Näyttääkin siltä, että kun tarkastelun kohteena on kulttuurijournalismi, niin viihteen ja

⁴⁸ Tässä työssä ei pyritä tarkemmin määrittelemään näitä lähteen käyttämiä termejä, vaan lukijan huomio vain kiinnitetään niihin lainausmerkein.

asiapitoisen journalismin välinen jännite korostuu entisestään esimerkiksi edellä esitetyllä, elokuvakritiikkiä tutkineen Ari Kivimäen esittämällä tavalla: jonkin tietyn taiteen lajin kriitikot alkavat ikään kuin muodostaa erilaisia ”leirejä” riippuen heidän henkilökohtaisista mieltymyksistään ja maailmankuvastaan.

Anu Kantolan mukaan laatujournalismi on joutunut puolustamaan asemiaan ja miettimään ansaintalogiikkaansa entistä tiukemmin, minkä vuoksi se on omaksunut iltapäivälehtien tyyliä ja sisältöjä. Journalisteilta vaaditaan tänä päivänä joustavuutta ja nopeutta niin, että heidän pitää pystyä tuottamaan useita versioita samasta aiheesta eri julkaisumuotojen käyttöön. (Kantola 2011, 115.) Kantola toteaa ”vakavan”⁴⁹ laatujournalismin ryhtyneen tavoittelemaan lukijoita ”kevyemmillä” keinoilla, toisin sanoen julkaisemalla repäisevämpiä juttuja ja isompia otsikoita sekä raportoimalla ihmisläheisimmistä aiheista, joiden on aiemmin katsottu kuuluvan viihdejournalismin piiriin. Kantola huomauttaa, että niin kutsuttu *asiakaslähtöisyys* on tuotu toimituksiin, jotka yrittävät kuumeisesti miettiä, mikä ihmisiä kiinnostaa. Tässä muutoksessa suunnannäyttäjänä ovat Kantolan mukaan olleet iltapäivälehdet, joiden suora ja iskevä juttutyyli on toiminut esimerkkinä myös laatujournalismille. (Emt., 171.)

On selvää, että media-alan nopea kehitys on vaikuttanut ja vaikuttaa niin kulttuurijournalismin ilmisisältöihin kuin sen tekijöihinkin. Esa Väliverronen näkee journalismin murroksen taustalla neljänlaiset syyt: ensimmäinen niistä on kilpailun kiristyminen eli journalismista on tullut yhä selvemmin liiketoimintaa. Toiseksi mediakentän sisäinen kilpailu on kiristynyt uusien medioiden myötä eli perinteisiä uutismedioita hämmentää ennen kaikkea Internet, joka julkaisufoorumina on halpa, nopea ja laajalle leviävä. Kolmanneksi perinteistä journalismia haastavat vahvasti PR -toimistot ja muut suhdetoiminnan ammattilaiset, jotka tuottavat journalismin kentälle lähes valmista, uutisilta näyttävää aineistoa. Neljänneksi perinteistä, ammattimaisesti tehtyä journalismia haastavat myös tavalliset kansalaiset, bloggarit ja verkkoyhteisöt – toisin sanoen entisistä median kuluttajista on tullut aktiivisia median sisällöntuottajia. (Väliverronen 2009a, 13 – 14.)

⁴⁹ Olen käyttänyt termien ”vakava” ja ”kevyt” yhteydessä lainausmerkkejä siksi, että esimerkiksi taitavasti kirjoitettu teatterikritiikki voi aivan hyvin olla myös iloisen henkevää ja hauskaa: toisin sanoen hyvällä, ystävällisellä ja tyylikkäällä huumorilla varustettua. On ehkä suomalaisen kulttuurin synkkämielinen ja ryppyotsainen erityispiirre, että laatujournalismi mielletään aina ”vakavaksi”.

Journalistien asemaa muuttuvassa mediassa tutkinut Jyrki Jyrkiäinen toteaa tutkimusraportissaan,⁵⁰ että alalle on jo pitkään ollut tunnusomaista nimenomaan taloudellisten tehokkuusvaatimusten lisääntyminen. Tämä näkyy muun muassa siten, että kaikissa 4 – 7 -päiväisissä lehdissä toimituksen teksti- ja kuvamäärä palstametreissa on kasvanut, samoin kuin myös juttujen kokonaismäärä yksittäistä työntekijää kohden. Kuitenkin samanaikaisesti sekä vakinaisen että määräaikaisen henkilöstön määrä on vähentynyt. (Jyrkiäinen 2008, 8.) Sopii pohtia, miten tämänkaltaisen kehitys on mahdollisesti vaikuttanut myös kulttuurijournalismin, esimerkiksi juuri teatterikritiikin, laatuun ja sisältöön. Journalismin kentällä toimivien näkökulmasta selvää on, että tämänkaltaiset, ylhäältä käsin johdetut media-alan tehokkuusvaatimukset näkyvät toimittajien, myös teatterikritikkojen, arkisessa työssä.

Jyrkiäinen toteaa edelleen tutkimusraportissaan, että yli puolelle journalisteista suurimman ongelmaryhmän työssä muodostavat aikataulupaineet, toisin sanoen kiire, kova työtahti, liiallinen työmäärä käytettävissä olevaan aikaan nähden sekä näiden seuraukset eli väsymys, uupuminen ja motivaation vähentyminen (emt., 36). Journalistit arvioivat myös, että tulevaisuudessa vähenevät niin journalistien itsenäisyys ja autonomisuus, journalismin analyyttisyys ja kriittisyys kuin myös journalistien ammattieettisten sääntöjen noudattaminen. Raporttiin vastanneet journalistit arvioivat lisäksi, että varsinaisen journalistisen ja muun sisältötuotannon välinen ero näyttäisi kaventuvan. Edellä sanottu tarkoittaa sitä, että yli puolet Jyrkiäisen raporttiin vastanneista journalisteista suhtautui oman alansa tulevaisuuteen hyvinkin pessimistisesti. Toisaalta viidennes Jyrkiäisen tutkimukseen osallistuneista journalisteista näki alan kehityksen itse asiassa paranevan, koska se arvioi journalistisen ja muun sisällöntuotannon välisen eron kasvavan ja journalistisen työn arvostuksen lisääntyvän. (Emt., 50.) Jyrkiäinen tiivistää tutkimustuloksiaan niin, että valtaosa kyselyyn vastanneista arvioi oman käsityksensä journalismista vastaavan kolmea seuraavaa luonnehdintaa: 1) kaupalliset tavoitteet asetetaan yhä useammin etusijalle journalistieettisiin arvoihin verrattuina, 2) suuria yleisömääriä tavoitellaan sisällön laadun kustannuksella sekä 3) asiajournalismi viihteellistyy ja ”vaikeat” sekä ”raskaat” aiheet jäävät syrjään (emt., 56).

⁵⁰ Kyseinen tutkimus toteutettiin lähettämällä postitse noin 170 kysymyksen lomake 1 500:lle satunnaisesti valitulle Journalistiliiton jäsenelle. Kyselyyn vastasi 614 henkilöä ja kyselyn vastausprosentti oli 41. Kyselyn toisen aineiston muodosti nk. päiväkirjatutkimus, ko. päiväkirjan palautti yhteensä 33 journalistia. (Jyrkiäinen 2008, 13 – 17.)

Laatujournalismin keskeinen kriteeri on ollut kyky osata erottaa oleellinen ja tärkeä vähemmän tärkeästä tai jopa harhaan johtavasta informaatiosta (Huovila 2005, 11). Johanna Vehkoo toteaa laatujournalismin olemusta pohtiessaan, että hyvä journalismi on jotakin, jota ilman demokraattinen yhteiskunta ei voi toimia (Vehkoo 2011, 8). Sen lisäksi, että laadukasta kulttuurijournalismia ja taidekriittiköä näyttäisi uhkaavan toimittajien työn muuttuminen käytännössä entistä kiireisemmäksi ja hektisemmäksi, tuntuvat ammattijournalistit erityisesti vierastavan kaupallisten tavoitteiden ja arvojen nostamista varsinaisten journalististen arvojen⁵¹ edelle. Ongelma liittyy läheisesti median markkinoitumiskehitykseen: median *markkinoituminen* voi yksittäisten journalististen tekstien kannalta tarkoittaa sitä, että journalistit valitsevat aiheitaan niiden myyvyyden tai houkuttelevuuden perusteella tai että valittuja aiheita käsitellään lähinnä taloudellisten arvokriteerien mukaisesti. Valveutuneiden journalistien lisäksi journalismin tutkijoita ja kriitikoita on myös kautta aikain huolestuttanut journalismin *tabloidisoituminen* eli syvällisten, asiantuntijalausuntoihin perustuvien analyysien korvautuminen triviaaleilla ja tunteisiin vetoavilla kertomuksilla julkkisten ja tavallisten ihmisten elämästä. (Nieminen & Pantti 2004, 24.)

Alan tutkimuksissa onkin kiinnitetty huomiota siihen, että eri viestimien käytäntöjä ja tekstejä määräävä tekijä on kulloinkin kyseessä olevan mediainstituution taloudellinen rakenne; toisin sanoen mediakäytäntöjä ja -tekstejä muokkaa se ankara kilpailutilanne, jonka ehdoilla tiedotusvälineiden on nykyään toimittava (esim. Fairclough 1997, 60 – 62; problematiikasta suomalaisessa kontekstissa ks. esim. Herkman 2005, 11 – 21). Journalistien keskuudessa hyvin tunnettu lentävä lause viittaa tähän asiaan varsin kuvaavalla sanonnalla *kenen leipää syöt, sen lauluja* laulat – journalistit ovat siis tietoisia siitä, etteivät he itse edellä esitetylle asialle juuri mitään voi.

Tasokkaan kulttuuri- ja taidejournalismin kannalta joukkoviestintävälineiden välinen taloudellinen kilpailu voi tässä mielessä olla erittäin tuhoisaa. Onhan selvää, että taiteen ensisijainen tehtävä ei ole vain prostituoidun lailla ensisijaisesti myydä itseään vaan yksinkertaisesti kertoa elämästä ja maailmasta sekä saada ihmiset ajattelemaan monipuolisesti ja pohtimaan asioita syvällisesti. Toisin sanoen, humanismin hengessä: *sivistymään*. Mitä siis tapahtuu taiteesta, esimerkiksi juuri teatterista, kertovalle

⁵¹ Jälleen joudumme kysymään, mitä nämä journalistiset arvot sitten oikein ovat.

journalismille, jos se hylkää humanismin sisältämät keskeiset arvot?

Teatterikriitikoiden käsitykset omasta työstään saattavat kuitenkin jonkin verran poiketa edellä esitetystä Jyrkiäisen tutkimustuloksista eli keskimääräisistä journalistien käsityksistä itsestään ja työstään. Mielenkiintoisena havaintona Jyrkiäisen raportissa on, että enemmistö journalisteista katsoi journalismin suuntautuvan yhä enemmän erityisille, pienemmille kohderyhmille (Jyrkiäinen 2008, 57). Käytännön tasolla kiintoisa kehitystrendi tässä valossa onkin, että Suomen Journalistiliiton freelancer-jäsenistön määrä kasvoi erittäin voimakkaasti 1990-luvun ajan (Aslama & Kivikuru 2003, 286). Asiantuntevan kulttuurijournalismin ja taidekriitikin kannalta tämä voi olla myös myönteinen kehityspiirre siinä mielessä, että kun lehdillä on yhä vähenevässä määrin resursseja palkata täysipäiväisiä, nimenomaan kulttuuriin erikoistuneita journalisteja, niin nämä kyseiset tekstit on sitten yritetty kerätä freelancereilta, joiden asiantuntemus omaan aihepiiriinsä saattaa olla aivan toista luokkaa kuin mitä yleisjournalistin asiantuntemus on. Kun nimittäin yleisjournalisti tietää paljosta vähän, niin oman journalistisen erityisalansa hallitseva, jonkin tietyn taiteen lajin kriitikko on aina perinteisesti tiennyt vähästä paljon. Kutsun tämän tyyppistä kulttuuritoimittajaa *asiantuntijakriitikoksi*, joka lienee edellä esitetyn, Heikki Hellmanin (2009) nimeämän esteettisen paradigman kriitikkoihanne. Asialla on kuitenkin myös kääntöpuolensa, koska freelancer-toimittajuus on työsuhteena turvaton. Voidaankin pohtia sitä, minkälaista kulttuurijournalismia tarjoaa media-alan yritys, joka ei enää halua oman alansa asiantuntijoita vakituisten toimittajiensa palkkalistoille.⁵²

Edellä kuvatun kaltainen yleinen kehityssuunta yhteiskunnassa on joka tapauksessa journalismin kuluttajien eli kansalaisten kannalta huolestuttava: suomalainen yhteiskunta kulkee tällöin selvästi kohti mallia, jossa toimittajat jakaantuvat yhä selkeämmin A- ja B- luokan journalisteiksi; toisin sanoen paljosta vähän tietäviksi yleisjournalisteiksi sekä vähästä paljon tietäviksi erityisjournalisteiksi.⁵³ Samoin myös kulttuurijournalismin sisältöjä seuraava yleisö jakaantuu yhä jyrkemmin niihin, joilla on varaa ja kykyä maksaa kulttuurijournalismin monipuolisista erityissisällöistä ja niihin, jotka joutuvat tyytymään pinnallisempaan ja yksilotteisempaan mediakulttuuriin. Mitä

⁵² Journalismin alan opettajana ammattikorkeakouluissa olen törmännyt käytännössä tilanteisiin, joissa media-alan yritykset palkkaavat mielellään juuri opiskelijoita sen vuoksi, ettei heille tarvitse maksaa ammattipätevän journalistin palkkaa.

⁵³ Tutkimuksessa ei aseteta kumpaakaan tässä hahmoteltua journalistiryhmää toistaan paremmaksi.

esimerkiksi mediakasvatukseen (ks. esim. Herkman 2007) tulee, niin Suomessa on paljon vähävaraisia perheitä, jotka haluaisivat johdattaa lapsensa mediassa esitellyn taiteen äärelle. Etuoikeutettujen yhteiskuntaluokkien olisi hyvä muistaa, että yhteiskuntarauhan kannalta on huolestuttavaa, ellei vähävaraisilla tai muillakaan lapsiperheillä ole mahdollisuuksia *sivistää* lapsiaan joukkoviestintävälineiden avulla.⁵⁴ On pidettävä huolta siitä, että joukkoviestintäyritykset eivät saa voitontavoittelussaan kiertää yhteiskuntavastuutaan tässä asiassa.

Selvää on, että Suomen 1990-luvun alun syvä taloudellinen lama vaikutti sanomalehtien taloudellisiin toimintaedellytyksiin. Tutkimani ajanjakson kannalta olennaista on, että kun esimerkiksi vuonna 1990 sanomalehdistön kokonaislevikki Suomessa oli yli neljä miljoonaa kappaletta, niin vuonna 2000 tuo levikki oli enää 3,2 miljoonaa eli noin 20 prosenttia pienempi (Jyrkiäinen & Savisaari 2003, 62 – 65; ks. myös Sauri 2005a, 183). Sanomalehdistön rakenteessa tapahtuikin tilastollisesti 1900-luvun kahden viimeisen vuosikymmenen aikana kaksi selvää muutosta: toisaalta niin kutsutut kakkoslehdet eli ilmestymispaikkakuntiansa levikiltään pienemmät sanomalehdet kuihtuivat ja toisaalta iltapäivälehdet nostivat selvästi levikkisuuttaan (Sauri 2005a, 181 – 183). On siis syytä hieman provosoiden kysyä, miten journalismin sisällöt populaarijulkisuudessa muuttuivat tämänkaltaisen kehityksen myötä.

Myös Johanna Vehkoo on kiinnittänyt huomionsa sanomalehtien levikkien vääjäämättömään laskuun, ja tuon laskun kiihtyminen on hänen mukaansa erittäin todennäköistä, koska nuoret lukijat ovat jo tottuneet saamaan uutisensa Internetistä. Kuvaavaa kehitykselle on, että kun vielä vuonna 1990 – eli suurin piirtein tutkimani ajanjakson puolivälissä – Suomessa julkaistujen sanomalehtien kappalemäärä oli korkeimmillaan eli 252 kappaletta, niin vuonna 2009 lehtiä ilmestyi enää 194 ja tuo määrä vähenee joka vuosi. Kehitys näkyy Vehkoon mukaan käytännön journalistisessa työssä niin, että jäljelle jääneet toimitukset kutistuvat ja työn määrä kasvaa – mikä puolestaan johtaa siihen, että analyttiseen, saati tutkivaan journalismiin ei enää ole

⁵⁴ Vuosina 2007 ja 2008 Suomessa tapahtuneet kouluampumistapaukset ovat olleet ääriesimerkki siitä, minkälaiseksi yksittäisen nuoren ajatusmaailma voi nykyisessä mediatodellisuudessa muodostua. Jälkimmäisen tapauksen sattuessa omat tunnelmani olivat jo kafkamaiset: talutin tuolloin pientä esikoispoikaani kouluun sateenharmaassa aamussa Suomen lippujen heiluessa puolitangossa, samanaikaisesti mieheni tempaistiin asiantuntijana mukaan tapausta koskeneisiin kriisipalaverihin, eräät tuntemani journalismin opiskelijat syöksyivät empimättä suoraan haastattelemaan itkuisia ja järkyttyneitä nuoria - ja television uutislähetys näytti, miten poliitikot istuivat tekopyhän oloisina mustissaan eduskunnassa viettämässä ”hiljaista hetkeä”.

aikaa. Niinpä journalismin laadun heikkeneminen on Vehkoon mukaan varmaa, koska pienempi ”porukka” tekee Vehkoon sanoin enemmän töitä. Vehkoo toteaa lisäksi, että lukijat kyllä huomaavat, kun lehtien taso laskee ja jossakin vaiheessa he päättävät, ettei sanomalehti enää ole tilaushintansa veroinen. (Vehkoo 2011, 9 ja 30 – 34.)

Vehkoo ennustaa edelleen, että lehtibisneksen todennäköiset selviytyjät ovat joko korkealaatuisia, ”vakavaan” journalismiin keskittyneitä tai sitten ”rehellisen viihteellisiä”⁵⁵ ja populistisia julkaisuja. Hänen mukaansa jokaiselle jotakin -sanomalehden aika alkaa olla ohi, eli lukeva yleisö hylkää lehdet, jotka yrittävät tehdä yhtä aikaa näitä molempia. (Emt., 44.) Hän ennustaa, että mikäli sanomalehdet jatkavat kuten nyt ja laiminlyövät digitaalisten tuotteiden kehittämistä, niillä on edessään hidas matka hautaan ja viimeistään kymmenen tai viidentoista vuoden kuluttua sanomalehdet ovat Vehkoon termistöä käyttäkseni ”*liemessä*” (emt., 31).

Tässä tutkimuksessa olettamuksena on, että edellä kuvatun kaltaiset suuret tilastolliset vaihtelut sanomalehtien levikissä ja levikkien kiihtyvä lasku näkyvät osaltaan myös lehtien julkaisemissa journalistisissa sisällöissä. Näytteenä tästä kulttuurijournalismin murroksesta ovat tutkimuksessa esitetyt teatterikritiikkiesimerkit, jotka ovat tutkimuksen tuloksia jo sinällään.⁵⁶ Näyttekritiikkien lisäksi työssä pyritään hahmottamaan laajemmin sitä, millä tavoin journalismin kentällä työskennelleet teatterikriitikot ovat itse omassa työssään panneet merkille tämänkaltaiset suuremmat kehityslinjat mediassa. Millä tavoin nämä journalismin kentällä tapahtuneet muutokset näkyvät teatterikritiikkojen omassa puheessa ja itseymmärryksessä? Onko kritiikkojen itsensä mielestä kyse murroksesta myös kulttuurijournalismin alueella?

Journalismin markkinoitumiskehitys on kiinnostava myös sen seikan valossa, että yhä useampi sanomalehti julkaisee nykyisin Internetissä myös lehden verkkoversiota. Vuoden 2000 lopulla 75 sanomalehdellä oli verkkolehti, joka sisälsi säännöllisesti vaihtuvaa toimituksellista aineistoa (Jyrkiäinen & Savisaari 2003, 74). Arvioisin, että

⁵⁵ Viihteellisyydellä ja rehellisyydellä ei ole merkityso pillista yhteyttä keskenään, joten Vehkoon perimmäinen ajatus jää tässä minulle hämäräksi.

⁵⁶ Koska kritiikkiesimerkkini ovat peräisin valtamediasta populaarijulkisuuden puolelta, on tässä yhteydessä hyvä peräänkuuluttaa myös sitä, miten pienempien sanomalehtien kulttuuritarjonnan journalismin murroksessa on käynyt: onko se mahdollisesti hävinnyt kokonaan? Entä mikä mahtaa olla levikkisuuttaan nostaneiden iltapäivälehtien kyky ja halu kertoa syvällisesti, mielenkiintoisesti ja monipuolisesti kulttuurin eri ilmiöistä? Tässä tutkimuksessa ei suoraan vastata näihin kysymyksiin.

journalistisen sisällön siirtäminen lehtien verkkoversioihin on jo muuttanut ja tulee muuttamaan väistämättä journalistisen kirjoittamisen luonnetta: julkaistuista eli mediajulkisuuteen pääsevästä jutuista tulee yhä lyhyempiä, yhä iskevämpiä, ehkä myös yhä sensaatiohakisempia – niin kutsuttu sähkösanomatyyli leviää kaikenkertyyppiseen journalismiin viruksen lailla.

Käsite *online-journalismi* kuvaa sitä, mistä verkossa julkaistavassa journalismissa on oikeastaan kysymys (esim. Hall 2001). Pidän tätä lehdistössä olevaa kehitystä kaikenkertyyppisen journalismin, erityisesti kulttuurijournalismin ja taiteen maailmaan pureutuvan taidekritiikin kannalta huolestuttavana, koska kritiikki on kirjoittamisen laji, joka vaatii niin kirjoittajaltaan kuin lukijaltaankin nimenomaan aikaa. Kritiikin äärelle pysähdytään. Pohtimaan ja oivaltamaan. Voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko Internet väline, jonka sisältämässä journalismissa tärkeintä tällä hetkellä on nopeus – sisällöstä viis.

Mitä verkossa julkaistavaan journalismiin yleisellä tasolla tulee, niin Johanna Vehkoo (2011) toteaa, että sanomalehtien verkkosivustot ovat tällä hetkellä täynnä muilta kierrätettyjä juttuaiheita, yleissivistymättömiä yleistoimittajia, kirjoitus- ja kieliooppivirheitä sekä asiavirheitä. Vehkoon sanoin ”uutta kamaa pitää saada putkeen” koko ajan, jotta näytettäisiin dynaamisilta. On toisin sanoen saatava uusia otsikoita ja klikkauksia. Kuitenkin myös verkossa voi Vehkoon mukaan pitemmän päälle kilpailla ainoastaan laadussa, ei määrässä. Vehkoo toteaa, että huonotasoinen, virheitä vilisevä verkkouutisointi vie journalismilta uskottavuuden ja lukijoiden luottamuksen, kun taas hyvät journalistiset jutut sen sijaan tekevät pitkään kierroksia sosiaalisessa mediassa⁵⁷ ja tuovat lehdelle uusia, jopa sitoutuneita maksavia asiakkaita. (Vehkoo 2011, 212 – 213.)

Toimittajien työnkuvien muuttuminen yhä kiireisemmiksi liittyy median markkinointumiskehityksen ohella läheisesti myös teknologiseen kehitykseen. *Monimediaanalisuus* eli samojen journalististen tekstien muokkaaminen useita eri välineitä varten on ollut viime aikoina muuttamassa journalistien työnkuvaa. On selvää, että uusi teknologia muuttaa joukkoviestinnän ruohonjuuritason tuottamisprosesseja radikaalilla tavalla: toimittaja ei enää ole vain yhden median, aiheen tai sisältöjen viestintäammattilainen, vaan joutuu Ullamaija Kivikurun ja Minna Aslaman

⁵⁷ Sosiaalisesta mediasta ks. Olsson 2013.

sanavalinnoin ”moniin hommiin” (Aslama & Kivikuru 2003, 284 – 285). Tämä on suomalaisessa mediatodellisuudessa tarkoittanut sitä, että toimittajan pitää hallita kirjoittamisen lisäksi niin video, sosiaalinen media kuin myös verkon käyttö, koska tiedotusvälineet ja niiden sisältömuodot ovat yhdistyneet. Varsin suomalainen trendi on ollut tällainen yleistöimittajuuden korostaminen. (Vehkoo 2011, 29.)

Edellä kuvattu monimediaalisuus on sidoksissa *uusmediaan*, johon puolestaan liittyvät sellaiset käsitteet kuten digitaalisuus, verkkomaisuus ja tietokonevälitteisyys (esim. Heinonen 2002, 160 – 183). Uusmedian näkökulmasta onkin mielenkiintoista kysyä, pystyykö joukkoviestinnän yksi alalaji eli kulttuurijournalismi tulevaisuudessa täysimääräisesti hyödyntämään uusmedian sille tarjoamia mahdollisuuksia. Risto Linturi ja Osmo A. Wiio ovatkin kysyneet, siirtyykö koko joukkoviestintä uusmediaan (Linturi & Wiio 2003, 265 – 276).

Alan opettaja ja tutkija Jim Hall väittää, että perinteinen journalismi elää tällä hetkellä jonkinlaisen sekasorron ja hämmingin aikaa, koska monet perinteiset journalistiset arvot kuten puolueettomuus, selitettävyyys, tasapaino, rehellisyys ja luotettavuus ovat muuttuneet hänen mielestään eräänlaiseksi ”salakirjoitukseksi” ja niitä pitäisikin nyt tarkastella uudelleen nimenomaan uusmedian valossa (Hall 2001, 3). Kun verkkovälitteisen journalismin lukijoista tulee yhä enenevässä määrin ikään kuin sen tekijöitä, niin itsensä ammattijournalistin portinvartijan (engl. *gate keeper*) rooli korostuu Hallin mukaan entisestään (emt., 4 – 5). Näkisin tämänsuuntaisen kehityksen journalismissa vaativan tekijöiltään entistä enemmän syvällistä asiantuntijuutta omasta aihepiiristä. Millään pikaoppimäärällä ei minkään erityisalueen journalisteja, kuten vaikkapa teatterikriitikoita, voida tehtävään kouluttaa.⁵⁸

Ari Heinonen väittää, että uusmedian viestinnälliset piirteet ovat haasteita perinteiselle joukkotiedotukselle, koska niiden hyödyntäminen edellyttää usein tuotantorakenteiden, organisaatioiden ja myös toiminnan perusasenteiden tarkistamista. Hän listaa uusmedian keskeisiksi viestinnällisiksi piirteiksi seuraavat: 1) *multimediaalisuus*, jolla viitataan siihen, että uusmedian sisällöt ovat digitaalisessa muodossa jolloin esimerkiksi tekstiä,

⁵⁸ Vaikkei journalistien tulevaa työllisyystilannetta kannatakaan tässä yhteydessä lähteä ennustamaan, niin itsestäni journalismin opettajana ammattikorkeakouluissa on tuntunut pahalta se, että nuorille ihmisille on annettu ikään kuin katteettomia lupauksia alasta, jonka tulevaisuus on taloudellisesti hämärän peitossa (ks. esim. Raittila, Olin & Stenvall-Virtanen 2006).

ääntä, liikkuvaa kuvaa ja grafiikkaa voidaan loputtomasti sekoittaa ja koostaa uudelleen eri tavoin; 2) *hyperlinkitys*, jolla viitataan siihen, että Internetissä olevia mediaesityksiä voidaan loputtomasti kytkeä toisiinsa; 3) *personointi*, jolla viitataan siihen, että kullakin vastaanottajalla/vastaanottajaryhmällä voi olla tiettyyn rajaan saakka muista poikkeava suhde tuotettuun sisältöön, eli vastaanottaja pystyy valitsemaan sisältöjen tarjonnasta yksittäisiä osia ja myös rajaamaan sellaisia pois, joista ei ole kiinnostunut; 4) *monikanavaisuus*, jolla viitataan siihen, että samaa sisältöä voidaan jakaa usean eri viestintävälineen kautta; 5) *paikkariippumattomuus ja -herkkyys*, jolla viitataan siihen, että mobiiliviestintälaitteiden avulla vastaanottaja voi kytkeytyä tietoverkkojen kautta tietolähteisiin; 6) *laajentunut aikajänne*, jolla viitataan siihen, että julkaisujen aikajänne on laajempi kuin perinteisessä mediassa; 7) *vuorovaikutteisuus*, jolla viitataan siihen, että viestinnän eri osapuolet voivat vaihtaa viestejä vastavuoroisesti, sekä vihdoin 8) *maailmanlaajuisuus*, jolla viitataan siihen, että uusmediajulkaisujen yleisöt voivat olla periaatteessa maailmanlaajuisia. (Heinonen 2002, 169 - 173.)

Joukkoviestintäteoreetikko Denis McQuail tiivistää puolestaan teknologian kehityskulkua niin, että kun perinteinen joukkoviestintä oli ja on yksisuuntaista viestintää, niin uudet joukkoviestinnän muodot ovat puolestaan vuorovaikutteista viestintää (McQuail 2005, 38 – 40). On hyvä pitää mielessä, että edellä esitetty uusmedian ominaisuuksia erittelevä lista voisi ihan hyvin merkitä esimerkiksi teatterikritiikin ja yleisemminkin kulttuurijournalismin uutta renessanssia Suomessa. Tarkoitan tällä sitä, että ei teknologian kehittymisessä sinänsä ole mitään pahaa: päinvastoin, uuden teknologian suomat mahdollisuudet ovat omiaan rikastuttamaan ja monipuolistamaan kulttuurijournalismin sisältöjä Suomessa. Kulttuurijournalismin sisältöjen köyhtymisestä ei siis pidä syyttää uutta teknologiaa sinänsä, joka vain on omiaan monipuolistamaan kyseisiä sisältöjä. Esimerkiksi Johanna Vehkoo kutsuu ”uudeksi journalismiksi” niitä digitaalisen ajan mahdollisuuksia, joihin suuret mediatilat eivät hänen mukaansa ole tutustuneet. Uusi journalismi on Vehkoon mukaan verkostoitunutta, avointa, keskustelevaa, reilua ja eettistä ja se vaatii itseltään samaa läpinäkyvyyttä kuin kohteiltaan. Se käyttää hyväkseen uutta teknologiaa, mutta palaa myös vanhan journalismin korkeimpiin periaatteisiin. (Vehkoo 2011, 9.)

Journalismin sisältöjen köyhtymiseen johtanut ongelma on muualla kuin teknologian kehityksessä. Perimmältään tässä työssä esitetyt tutkimuskysymykset sivuavat

viestintäpolitiikkaa, eli työn pohjalta syntyvät jatkokysymykset on esitettävä suoraan mediakoneistolle eli Suomessa toimiville joukkoviestintäyriyksille. Sopii kysyä, millaiset ovat tämän päivän taloudelliset ja ajalliset resurssit, joita nykyinen joukkoviestintäkoneistomme on varannut kulttuuria käsittelevälle journalismille, niin perinteisen lehden kuin myös verkkomaailman puolella. Työssä tuodaan esiin sitä, mitä teatterikriitikot – siis kulttuurijournalistit – ajattelevat omalle työlleen annetuista resursseista ja miten he puhuvat omasta asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sanomalehdistössä. Ovatko he kokeneet tehneensä työtä suuren murroksen sisällä vai onko kulttuurijournalismin kannalta kaikki hyvin ja kunnossa?

On selvää, että kun journalismi ja joukkoviestintä muuttuu käytännössä vuorovaikutteiseksi lähettäjän ja vastaanottajan välillä, sen olennainen luonne muuttuu. Viestintäteoreettisessa mielessä voidaan kysyä, onko tällöin enää lainkaan kyseessä joukkoviestintä. Tässä mielessä ympyrä näyttäisi ainakin teatteritaiteen kohdalla jännittävällä tavalla sulkeutuvan: minkälaista viestintää esimerkiksi teatteritaide edustaa?

3.1 Osaksi joukkoviestinnän viitekehystä: populaarijulkisuus ja eliittijulkisuus eriytymässä

Edellä on viitattu määritelmään, jonka mukaan myös taide on yksi joukkoviestinnän osa-alue (Hemánus 1990, 14). Tämän vuoksi joukkoviestinnän määritelmää on syytä tässä yhteydessä hieman tarkentaa. Termi *joukkoviestintä* (engl. *mass communication*) syntyi 1900-luvun alkupuolella kuvaamaan uutta sosiaalista ilmiötä, joka syntyi modernin yhteiskunnan teollistumisen ja demokratioiden kehittymisen pohjalta. Joukkoviestinnän merkitys nyky-yhteiskunnassa ulottuukin niin politiikasta kulttuuriin kuin myös jokapäiväisestä sosiaalisesta elämästä aina talouselämään asti. (McQuail 2005, 4.) Termiä joukkoviestintä on alan tutkimuksessa totuttu määrittelemään siten, että joukkoviestinnässä sanoma välitetään teknisin keinoin lähinnä yksisuuntaisena viestintänä lähettäjältä vastaanottajalle eli suhteellisen suurelle ja valikoimattomalle vastaanottajajoukolle (Wiio & Nordenstreng 2003, 12; Hemánus 1995, 27;

joukkoviestinnän määritelmästä ks. myös Thompson 1995, 23 – 31 sekä Laughey 2007, 1). Teatteritaide edustaa puolestaan viestintäteoreettisessa mielessä lähinnä *yleisöviestintää*, jonka varhaisin muoto on julkinen puhe (vrt. Wiio & Nordenstreng 2003, 12). Teatterin ominaispiirteisiin kuuluu siis olennaisena osana taiteilijoiden ja katsomon välinen välitön vuorovaikutus. Samoin teatteritaiteen on ollut mahdollista tavoittaa yleisönsä ilman minkäänlaisia teknisiä apuvälineitä, missä juuri piilee tämän taidemuodon ikaikainen viehätys ja lumous.

Joukkoviestintää voidaan pitää omana, itsenäisenä tutkimusalanaan, joka on omaksunut vakiintuneimmilta tieteen aloilta ideoita, teorioita ja menetelmiä joukkoviestintäilmiöiden tarkastelemiseksi ja tutkimiseksi (esim. Pietilä 1997, 11 ja 28). Veikko Pietilä toteaa, että joukkoviestintätutkimus alkoi muotoutua muista erottuvaksi tutkimusalaksi Saksassa 1920-luvulla ja Yhdysvalloissa 1940-luvulta alkaen, mutta alan tutkimuksen alkupisteen määrittely on kuitenkin hänen mielestään hankalaa (emt. 30). Alan angloamerikkalaisessa tutkimuksessa on Pietilän mukaan nähtävissä kolme erityyppistä virtausta, joita hän nimittää 1) MCR-perinteen versioksi (lyhenne termistä *mass communication research*), 2) uusvasemmistolaiseksi versioksi sekä 3) *kulturalistiseksi* versioksi (emt., 35 – 49; Wiio 1994, 99 – 100). Tämä käsillä oleva työ sijoittuu edellä mainitun viimeisimmän tutkimusperinteen eli joukkoviestintätutkimuksen kulturalistisen suuntauksen sisään.

Liikun tutkimuksessani *joukkoviestintä* -tutkimusalueen sisällä, mutta tämä ei vielä nähdäkseni riitä. Koska *journalismi* on yksi joukkoviestinnän osa-alue (journalismin määritelmästä ks. esim. Hemánus 1989, 21, sekä 1995, 28) ja muita tällaisia joukkoviestinnän osa-alueita ovat edelleen viihde, mainonta ja taide (esim. Hemánus 1990, 14), niin rajatuimmassa mielessä tämä työ edustaa viestinnällisessä mielessä *journalismin tutkimusta* ja tuon alueen sisällä toisaalta journalististen tuotosten (teatterikritiikkiesimerkkien ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten) tutkimista ja toisaalta journalismin varsinaisten tekijöiden eli journalistien (teatterikritikoille esitettyjen teemahaastattelujen) tutkimista. Työn painopiste on kriittikkohaastattelujen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysissä. Eli työ sijoittuu *journalismin tutkimuksen* sisään, joka puolestaan on yksi *joukkoviestinnän tutkimuksen* osa-alue. Joukkoviestintä sijoittuu

puolestaan *viestinnän tutkimuksen* sisään, eli viestintä⁵⁹ toimii tässä suhteessa laajana sateenvarjokäsitteenä koko tutkimukseeni nähden.

Mitä viestinnän alan tieteenfilosofisiin tutkimusparadigmoihin tulee, niin tutkija John Fiske nimeää viestinnän tutkimuksessa kaksi pääkoulukuntaa, joita hän kutsuu *prosessikoulukunnaksi* ja *semioottiseksi koulukunnaksi*. Fiske toteaa, että prosessikoulukunnan mukaan viestintä on sanomien siirtoa eli sitä, miten viestien lähettäjät ja vastaanottajat sisään- ja uloskoodaavat viestejä sekä miten viestien välittäjät käyttävät erilaisia viestintäkanavia ja -välineitä. Viestintä ymmärretään tämän koulukunnan ajattelussa prosessina, jossa joku henkilö vaikuttaa jonkun toisen tai joidenkin toisten käyttäytymiseen ja mielentilaan. Semioottisen koulukunnan mukaan viestintä taas on *merkitysten tuottamista ja vaihtoa*, eli koulukunnan edustajat pohtivat sitä, miten sanomat ja ihmiset toimivat vuorovaikutuksessa tuottaakseen erilaisia *merkityksiä*. Näin ollen väärinkäsitykset viestinnässä johtuvat usein lähettäjän ja vastaanottajan kulttuurieroista ja tässä mielessä viestinnän tutkimus ymmärretään nimenomaan *tekstien ja kulttuurin tutkimuksena*. (Fiske 1996, 14 – 15.) Fiske tekemä perusluokitus on hyödyllinen ja ottaa huomioon alan oppihistoriallisia virtauksia. Ei ole vaikea nähdä, kumpaan Fiske nimeämään koulukuntaan tämä tutkimus sijoittuu: se asemoituu semioottiseen koulukuntaan, koska työssäni etsin nimenomaan teatterikriitikkojen teksteihinsä ja omaan puheeseensa tuottamia *merkityksiä*.

Teatteriesityksistä kertova teatterikritiikki on näin ollen osa joukkoviestintää siitä syystä, että sitä kirjoitetaan julkisuuteen: sanomalehtiin ja niiden verkkoversioihin suurelle yleisölle. Kun ajattelemme teatteritaiteen juuria Suomessa, niin nähdäkseni suomalainen teatteri alleviivaa etenkin tätä joukkoviestinnällistä aspektia. Kun teatteriesitykset on suunnattu suurelle yleisölle ja ne ovat tästä näkökulmasta katsottuna elokuvateollisuuden tavoin omanlaistaan viestintää, joskaan ei joukkoviestintää, niin loogista on, että teatterikritiikki elokuvakritiikin tavoin on yhtä lailla joukkoviestintää.⁶⁰ Miksi ei olisi? Peruslähtökohtana tässä on, että Suomessa teatterikritiikki on ollut tarkoitettu suuren yleisön luettavaksi eikä se lähtökohtaisesti sulje ketään lukijaa ulos. Teatterikritiikki liikkuu siis näin ollen joukkoviestinnän alueella, eli tämänkaltaisen kansanvalistuksen ajatus on ollut suomalaisessa kontekstissa luonteva.

⁵⁹ Henkevä johdatus viestinnän käsitteeseen ks. Peters 2000, 1 – 31.

⁶⁰ Markku Huotari (1980, 12) toteaa niin ikään edelleen: ”Kirjallisuuskritiikki on viestintää.”

Kulttuurijournalismista käydyn keskustelun valossa vaikuttaa kuitenkin siltä, että syvälinen, moniarvoinen ja myös taide-elämän taustoja avaava kulttuurijournalismi ei voi päivälehdissämme tänä päivänä hyvin. Tässä kohtaa avaan viestinnän ja median tutkimuksessa paljon käytetyn käsitteen *julkisuus*, jolla Esa Väliwerrosen mukaan on kaksi ulottuvuutta. Toisaalta julkisuudella viitataan *kaikille avoimeen tilaan*, jolloin julkisuus muodostaa keskustelun, mielipiteenmuodostuksen ja päätöksenteon foorumin. Toisaalta julkisuudella voidaan tarkoittaa myös julkisuuden *periaatetta*, millä tarkoitetaan sitä, että demokraattisen päätöksenteon ja hallinnon prosessit sekä dokumentit ovat julkisia. Tällöin medialla on keskeinen rooli julkisen keskustelun ylläpitäjänä. (Väliwerrosen 2009b.) Käsitteenä julkisuus voidaan jakaa vielä kahtia, nimittäin *populaarijulkisuuteen* ja *eliittijulkisuuteen*, mistä tarkemmin seuraavassa.

Vaikka edellä on päätelty, että teatterikritiikki on osa joukkoviestintää, niin voidaan edelleen pohtia sitä, minkälaista joukkoviestintää teatterikritiikki itse asiassa edustaa. Onko esimerkiksi niin, että teatterikritiikin ominaispiirre onkin niin kutsuttu eliittijulkisuus – julkisuuden alue, joka pinnalta katsoen näyttäisi etenkin kulttuurijournalismissa eriytyvän entistä selvemmin omaksi alueekseen? Entä miten teatterikriitikot itse tiedostavat oman kielenkäyttönsä mahdollisen erityisyyden? Miten nämä kaksi julkisuuden aluetta eli populaari- ja eliittijulkisuus asettuvat teatterikritiikissä suomalaisessa joukkoviestintätodellisuudessa?

Populaarijulkisuuden käsite liittyy ajatukseen suorasta demokratiasta eli siitä, että on olemassa yksi ja yhtenäinen julkisuuspiiri, jossa voidaan käsitellä ja ratkaista kaikkia keskustelun osanottajia kiinnostavia asioita, myös eettisiä ja esteettisiä kysymyksiä (Nieminen 1998, 286). Tästä näkökulmasta käsin on mahdollista esittää, että esimerkiksi päivälehdessä toimivan kulttuurijournalistin työ sivuaisi juuri tämäntyyppistä julkisen keskustelun edistäjän roolia, etenkin, kun päivälehtien verkkosivut tulevat tulevaisuudessa tarjoamaan yhä laajempia mahdollisuuksia osallistua julkiseen keskusteluun. Hannu Nieminen toteaa, että populaarijulkisuuden ”alustoja” on lukuisia ja niiden joukkoon hän lukee myös sanomalehdet. Nieminen toteaa, että koska populaarijulkisuus on luonteeltaan sosiaalista, integroivaa ja yhteisöllisyyttä luovaa, pyrkii se myös miellyttämään mahdollisimman monia yleisöryhmiä. Keskustelua käydään hänen mukaansa yleensä sallivassa ja pluralistisessa hengessä. (Nieminen 2000, 194 – 197.) Erityisen kiinnostavaa onkin valaista

tutkimusaineistoni kohdalla sitä, miten populaarijulkisuus toimii Niemistä mukaillen varsin ristiriitaisella kentällä, varsinkin, kun yleisön luottamusta populaarijulkisuuden sallivuuteen ja pluralismiin koetellaan kolmelta eri suunnalta eli vallanpitäjien, keskenään kilpailevien viestimien sekä myös erilaisten painostusryhmien taholta. Niinpä populaarijulkisuuden ideologisuus toimii näennäisestä moniarvoisuudestaan huolimatta yhteiskunnan *yleisten valtasuhteitten* ehdoilla. (Ema., 196 – 197.) Voidaankin kysyä, miten hyvin päivälehdissä eli populaarijulkisuudessa toimivat teatterikriitikot itse tiedostavat oman, varsin ristiriitaisen asemansa omassa työssään.

Eliittijulkisuuden käsite liittyy ajatukseen edustuksellisesta demokratiasta eli siihen, että eliitin jäsenillä on etuoikeus julkisuuteen ja tavallisille kansalaisille puolestaan on varattu yleisön rooli katsojina, kuulijoina ja lukijoina. Eliittijulkisuus perustuu ennen muuta valittujen edustajien tai koulutettujen ammattilaisten esiintymiselle. (Nieminen 1998, 287.) Tästä näkökulmasta käsin tällaisia koulutettuja ammattilaisia ovat juuri teatterikriitikot, joilla on ikään kuin etuoikeus käydä hyväksi katsomaansa keskustelua teatterista julkisuudessa. Nieminen toteaa edelleen eliittijulkisuudesta, että on olemassa erilaisia eliittiryhmiä, jotka käyttävät valtaa talouden, politiikan tai kulttuurin alueilla (Nieminen 2000, 192 – 193). Juuri tämä *vallankäytön ulottuvuus* on tässä tutkimuksessa teatterikriitikon työssä se aspekti, joka on luvussa 6 esitettyjen tutkimuskysymysten kannalta kiinnostava.

Tämän tutkimuksen kohdalla on tärkeää huomioida se, että tutkimuksessa toisena pääaineistona käytetty *Teatteri*-lehti on levikiltään pieni⁶¹ ja niin muodoin sen yleisö on tämän perusteella hyvinkin valikoitunutta. *Teatteri*-lehden sisältämästä varsin elitistisestä keskustelusta kertoo se, että lehden keskustelusta ovat kiinnostuneet lähinnä ne, joita teatteritaide läheisesti koskettaa. Tässä mielessä *Teatteri*-lehti aineistona edustaa nähdäkseni eliittijulkisuuden tutkimista.

Eliittijulkisuus on Hannu Niemisen mukaan luonteeltaan strategista eli sille on ominaista ongelma- ja ratkaisukeskeisyys. Eliittijulkisuus tähtää kulloinkin ajankohtaisten asioiden ja ilmiöiden määrittelyyn ja vastausten hakemiseen esille

⁶¹ Teatteri-lehden levikki tutkimallani ajanjaksolla oli seuraava (luvut ovat julkaisuvuosi ja levikin tarkka kappalemäärä): 1983: 3 225, 1984: 3 211, 1985: 3 124, 1986: 3 043, 1987: 3 041, 1988: 2 826, 1989: 2 706, 1990: 2 800, 1991: 2 800, 1992: 2 700, 1993: 2 311, 1994: 2 338, 1995: 2 341, 1996: 2 284, 1997: 2 430, 1998: 2 538, 1999: 2 671, 2000: 2 525, 2001: 2 561, 2002: 2 522, 2003: 2 580. Lähde: Teatteri-lehden toimitus/Riitta Mattila 23.02.2009.

nouseviin yhteisöllisiin kysymyksiin. (Nieminen 2000, 192.) Mielenkiintoista eliittijulkisuuden tutkimuksen ja myös *Teatteri*-lehden historian kannalta on se, että lehdistön historian ensimmäistä vaihetta kutsutaan juuri eliittilehdistön vaiheeksi. Näin siksi, että 1500-luvulla syntynyt ja 1600-luvulla ilmestynyt sanomalehti palveli aluksi juuri yhteiskunnan eliittiä (ks. Hemánus 2002, 31 – 35). Se, mitä nimittäin tiedetään tuon ajan lehdistön levikeistä, viittaa elitistisyyteen: 1600-luvun alkupuoliskolla lehtien levikit olivat noin 100 ja 500 kappaleen välillä (ema., 32). Katsoisin, että *Teatteri*-lehti on pienen levikkinsä vuoksi tyypillinen eliittijulkisuuden foorumi: se siis tavoittaa vain teatterista kiinnostuneen yleisön.

Viestinnällisessä mielessä tähän kohtaan sijoittuu mielenkiintoisesti myös elokuvataiteen ja teatteritaiteen välinen raja. Kun elokuvataide mitä ilmeisimmin mahtuu edellä esitetyn joukkoviestinnän määritelmän sisään, niin teatteritaide ei enää sinne mahdukaan, vaan jää vuorovaikutuksellisen luonteensa vuoksi yleisöviestinnän puolelle. Toinen viestinnällisessä mielessä kiinnostava akseli on edellä esitetty populaarijulkisuuden ja eliittijulkisuuden välinen ero: kun *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset edustavat mitä ilmeisimmin eliittijulkisuutta, niin päätutkimusaineistoni toinen osa, eli haastattelemani, suomalaisiin sanomalehtiin kirjoittaneet teatterikriitikot, on toiminut puolestaan populaarijulkisuuden puolella. Tutkimuksen aineiston analyysiosassa pohdin myös sitä, miten päivälehdissä toimivat teatterikriitikot itse mieltävät oman asemansa ja tehtävänsä kritiikin kentällä. Katsovatko he kirjoittavansa lähinnä suurelle yleisölle populaarijulkisuuteen – siis periaatteessa kenelle tahansa –, vai suuntaako heidän kirjoittamiskäsitystään pikemminkin eliittijulkisuus ja sen tapa keskustella? Edellä sanottu liittyy myös sen pohtimiseen, johtaako kriitikkojen toimintaa esimerkiksi aiemmin kuvaamani ”kansanvalistuksen” idea.

Hannu Nieminen toteaa, että kansalaisten kasvava eriarvoistumiskehitys asettaa eliittijulkisuuden ja populaarijulkisuuden vastakkain (Nieminen 2000, 190) eli nämä kaksi julkisuuden aluetta ovat tavallaan erkaantuneet toisistaan (ema., 206). Varsinaisen julkisuuskäsitteen valossa tämä tarkoittaa sitä, että eri väestöryhmien kokemus- ja elämysmaailmat loittonevat toisistaan ja kaikille yhteisen julkisuuden alue pienenee (ema., 207). Tämänkaltaisen kehitys kulttuurijournalismissa on epätoivottavaa. Humanismin hengessä kulttuurin ja taiteen pitäisi kuulua *kaikille kansalaisille* eikä vain niille väestöryhmille, joilla on varaa maksaa kulttuurin sisällöistä. Tässä tutkimuksessa problematisoidaan erityisesti sitä, mihin rooliin joukkoviestintäyritykset ovat Suomessa

kulttuurijournalismia ahtamassa. Kun suomalaisen yhteiskunnan vahvuus on kansakoulun perustamisesta 1860-luvulta lähtien ollut yleinen lukutaito ja *sivistyksen arvostaminen* ja kun sanomalehdistömme on aiempina vuosikymmeninä ottanut missiökseen kansalaisten sivistämistehtävän, niin missä tilassa on tutkimallani ajanjaksolla oltu? Hieman provosoivasti voi kysyä, että *sivistyvätkö* nuoret kun lukevat tämän päivän lehdestä esimerkiksi teatterikritiikkiä. Vai oppivatko nuoret kulttuurijournalismia seuratessaan vain ilkeilemään: onko kulttuurijournalismi muuttunut kaikenkattavaksi satiiriksi, joka ei kohota ketään ja jonka jäljiltä lukijalla on suoranaisesti paha olla? Entä kuinka paljon yhteiskunnassamme on jo nuoria, joille verkko merkitsee vain puhdasta viihdettä, vihapuhetta ja varsin yksipuolista maailmankuvaa?⁶² Miten tämän päivän teatterikritiikki ja kulttuurijournalismi voisivat taistella tätä kehitystä vastaan?

Kritiikille yleensä ja hieman spesifimmin teatterikritiikille ominaista on, että ne edustavat omaperäisiä journalistisia tarinoita. Toisin sanoen näille tarinoille on tyypillistä, että ne muodostavat ikään kuin omat "maailmansa" (worlds) joukkoviestinnän sisällä (ks. Dahlgren ja Sparks 1992, 15). Joukkoviestinnän tutkimuksessa on hyvä huomata, että myös taidekritiikissä voidaan tehdä ero populaarikulttuurin ja eliittikulttuurin välillä (emt., 24 – 25; ks. myös Curran ja Gurevitch 1991, 287; Fiske 1989, 103 sekä Hietala 1992, 8). Samaa erottelua on myös massakulttuurin ja korkeakulttuurin välinen jaottelu joukkoviestinnässä (Lichtenberg 1990, 8 ja McQuail 1987, 36 – 37). Viittaaan edellä siihen, että populaarikulttuurisessa teatterikritiikissä painopiste on ehkä massakulttuurin ilmiöissä, kun taas teatterikritiikki, joka käyttää argumentoinnissaan hyväkseen taiteen kaanonissa jo vakiintuneita klassikoita, on puolestaan lähempänä eliittikulttuuria ja kertoo puolestaan siitä. Mikäli tällaisten erojen tekeminen on järkevää, edustaa tutkimukseni joukkoviestinnällisessä mielessä *sekä* populaari- *että* eliittikulttuurin tutkimista. On nimittäin huomattava, että teatterikriitikon työssään tarvitsema tietämys esimerkiksi teatterihistoriasta tai draamakirjallisuuden tyyliuunnista pohjautuu eriytyneeseen tietoon, jota moni nykypäivän kulttuurintutkija moittii elitistiseksi tiedoksi. Toisaalta teatterikritikko tarvitsee työssään tietoa myös viihteellisestä teatterista, kansanteatterista tai spontaanisti kadulla syntyneestä kokeilevasta teatterista, jotka taas ovat tutumpia populaarikulttuurin alueella.

⁶² Tähän nimenomaiseen kysymykseen ei tämä tutkimus vastaa.

Ajatus siitä, että eliitti- ja populaarikulttuuri pitäisi erottaa toisistaan, ei näin ollen ole tämän tutkimuksen kannalta hedelmällinen, koska teatteritaide on sekä kansan syvien rivien että myös eliitin harrastus. Hyvä olisi myös kumota ajatus siitä, että eliitti- ja populaarikulttuurin tutkimus olisi syytä erottaa toisistaan. Tieteen tehtävä on paremminkin *luoda uutta tietoa* eikä niinkään polkea paikallaan ja arvioida vain jonkin tietyn tutkimustradition sisältä käsin sitä, onko jotakin kulttuurin haaraa koskeva tutkimus elitististä vai ei. Ongelma liittyy läheisesti siihen, että populaarikulttuurin esiinmarssin myötä tutkijapiireissä on alettu puhua perinteisen taiteen kuolemasta (Hietala 1992, 9). Tämä vaikuttaa luonnollisesti tutkimuskäytäntöihinkin. Ellei tämän päivän kulttuurintutkijoiden piirissä ole muodissa tutkia eliittikulttuurin ilmentymiä, niin sen pahempi kulttuurintutkimukselle. Hedelmällisempää kulttuurintutkimuksen kannalta olisi unohtaa kokonaan tällaiset keinotekoiset raja-aidat ja yksinkertaisesti pitäytyä kulttuurin käsitteessä (ks. Williams 1983, 87 – 93) sen laajassa merkityksessä.

Edellä esitetty ongelma liittyy myös postmodernismista käytävään keskusteluun siinä mielessä, että postmodernismin yhtenä piirteenä on juuri nähty vakavan taiteen ja massakulttuurin välisen rajan hämärtyminen (Hietala 1992, 9). Korkeakulttuurin ja viihteen rajat ovat viime vuosikymmeninä voimakkaasti sekoittuneet (emt., 28); ei siis ainoastaan reaalityodellisuudessa vaan myös tutkimuksen puolella. Veijo Hietalan mukaan postmodernille kulttuurille tyypillisiä piirteitä ovat 1) lajityyppinen hämärtyminen, 2) yläkulttuurin ja massakulttuurin välisen rajan hämärtyminen, 3) kuvan merkityksen ja jäljittelykulttuurin kasvu, 4) sirpaleisuus ja kokonaisuuksien häviäminen, 5) yhtenäisen minuuden katoaminen, 6) ironia ja itserefleksio kulttuurituotteissa, 7) niin kutsuttujen suurten kertomusten kuolema, 8) kulttuuristen merkkien syvyydettömyys, 9) historiantajun katoaminen sekä 10) nostalgia (emt., 31). Myös Hannu Nieminen ja Mervi Pantti toteavat, että medioituneessa kulttuurissa jako korkeaan ja matalaan on hämärtynyt, eli medioitumisen myötä korkeakulttuurin tuotteista on tullut populaarikulttuuria. He huomauttavat kuitenkin, että käsitystä on kritisoitu toteamalla, että koulutetut ihmiset kyllä kuluttavat sekä populaari- että perinteistä korkeakulttuuria, mutta vähemmän koulutetut ihmiset eivät juurikaan kuluta korkeakulttuurin tuotteita.⁶³ (Nieminen & Pantti 2004, 121.) Tätä hypoteesia pitäisikin

⁶³ Usein tuntuu unohtuvan, että vähävaraisilla ihmisillä ei yksinkertaisesti ole rahaa moniin korkeakulttuurin tuotteisiin.

testata empiirisen ja tilastollisen, yleisötutkimuksen piiriin kuuluvan aineiston avulla, kuten esimerkiksi suomalaisten teatterimakua tutkinut Kai Lahtinen (1998) on tehnyt.

3.2 Osaksi kulttuurintutkimuksen intressipiiriä

Jotta voidaan puhua kulttuurintutkimuksesta, on ensin määriteltävä kulttuuri käsitteenä. Se pohjautuu latinan kielen sanaan *cultura*, joka tarkoittaa asumista, viljelyä, suojelua tai arvossa pitämistä; aivan alun perin sana on tarkoittanut maanviljelyä. Modernissa yhteiskunnassa kulttuurin käsite voidaan edelleen määritellä seuraavasti: ensinnäkin kulttuurilla voidaan viitata yleiseen *sivistykseen* sekä henkiseen ja esteettiseen kehitykseen, toiseksi kulttuurilla voidaan tarkoittaa jonkin kansan tai ihmisjoukon elämäntapaa jonakin tiettyinä ajanjaksona ja kolmanneksi kulttuurilla tarkoitetaan ihmisten toiminnan pohjalta syntyneitä tuotteita ja käytänteitä tieteessä ja taiteessa. (Williams 1983, 87 – 93).

Viestinnän tutkimuksessa 1980- ja 1990-luvuilla ilmennyt kiinnostus kulttuuria ja kulttuuritieteitä kohtaan näkyy nykyään hyvin tällä tieteenalalla (esim. von Feilitzen 1994, 11). Niinpä viestinnän tutkimuksen ohella tämä tutkimus voidaan toisaalta sisällyttää suomalaisen kulttuurihistorian ja toisaalta myös yhteiskuntatieteellisen kulttuurintutkimuksen alaan (Alasuutari 1994, 46; Curran & Gurevitch 1991, 16; Curran, Morley & Walkerdine 1996). Joukkoviestintäteoreetikko Denis McQuail toteaa, että median tutkiminen on osa laajempaa kulttuurintutkimuksen kenttää (*cultural studies*). Kulturalistisen lähestymistavan juuret ovat hänen mukaansa humanistisissa tieteissä, kuten antropologiassa ja lingvistiikassa (McQuail 2005, 20 – 21). Kulturalistinen lähestymistapa joukkoviestinnän ja median tutkimuksessa keskittyy McQuailin mukaan toisaalta median sisältöjen tutkimiseen, toisaalta taas median tuotannon ja vastaanoton sekä niitä ympäröivien käytäntöjen tutkimiseen (emt., 112). Tällä McQuail tarkoittaa, että tutkimus voi kohdentua niin median sisältämiin teksteihin kuin myös näiden tekstien tekijöihin, tuottajiin tai niiden vastaanottajiin (emt., 113).

Tämän työn kannalta merkityksellistä on, että teoreettisessa mielessä McQuail sijoittaa joukkoviestinnän kulturalistisen tutkimustradition juuret *kirjallisuuden teoriaan* ja

kirjallisuuskritiikkiin, elokuvan teoriaan ja laajemmin *sosiaalikiittiseen teorianmuodostukseen*. Niinpä median kulttuurintutkimuksellisella traditiolla on häilyvät rajat toisaalta sosiologian ja psykologian, toisaalta taas humanististen tieteiden kanssa. Viestintäteoreettisessa mielessä tämä työ sijoittuu tässä suhteessa kulturalistisen tutkimustradition keskiöön. Koska kulttuurintutkimuksellisella traditiolla ei McQuailin mukaan ole mitään yksittäistä dominoivaa paradigmaa vaan koulukuntia alueella on useita, luonnehtii hän tätä traditiota neljällä ominaispiirteellä: 1) yhteiskunnallisten aiheiden esiin nostaminen, usein kriittisellä, jopa populistisella asenteella, 2) tutkimusten painopisteen pitäminen viestintään liittyvien rituaalien ja ilmaisutapojen tarkastelussa vastakohtana käytännön näkökulmille, 3) keskittyminen tekstien tutkimiseen strukturalismin ja semiotiikan perinteen mukaisesti ja 4) kiinnostus tekstien vastaanottamiseen niiden sosiokulttuurisessa ympäristössä, jolloin esimerkkinä tämänlaisesta tutkimusmenetelmästä on vaikkapa etnografia. Kulturalistisen tutkimustradition hankaluutena voidaan McQuailin mukaan pitää sitä, että tutkijoiden on vaikea tuoda itseään esille varsinaisten tutkijapiirien ulkopuolella. Tämä liittyy siihen, että tutkimustuloksissa on vahva subjektiivinen lataus ja tutkijoiden argumentteja rasittaa monimutkaisuus. Tutkijoiden argumentit tähtäävät joukkoviestintäilmiöiden selittämiseen ja ymmärtämiseen, joten ne eivät ole McQuailin mielestä kovinkaan käyttökelpoisia esimerkiksi politiikassa.⁶⁴ (McQuail 1999, 13 – 14.)

Katsoisin, että lähinnä sosiologia on se perusyhteiskuntatiede tai tieteenala, johon periaatteessa kaikki kulttuurintutkimus voitaisiin tiettyssä mielessä palauttaa. Tosin kulttuurintutkimuksen sijaan olisi parempi puhua monikossa kulttuurintutkimuksista, koska kulttuurintutkimuksesta on vaarallista tehdä yleistäviä oletuksia (esim. Herkman 2006, 21). Edelleen monitieteisyys, poikkitieteisyys ja oppiainerajojen ylittäminen ovat olleet kulttuurintutkimukselle ominaisia piirteitä. Viestinnän tutkija Juha Herkman toteaaakin, että kulttuurintutkimuksen ”suuri kertomus” on perustunut monitieteisyyden korostamiseen ja perinteisten oppiaineradikojen vastustamiseen (ema., 21). Niinpä liitän mielelläni tämän työn osaksi edellä mainittua suurta kertomusta.

Kriittisen kulttuurintutkimuksen tausta voidaan viestinnän tutkimuksessa paikantaa toisaalta kriittisen teorian synnyinkotiin 1920-luvulle, Frankfurtin koulukuntaan (*Institut für Sozialforschung*), ja toisaalta 1960-luvulta eteenpäin Birminghamin

⁶⁴ Tutkimuksessa esiin tuotu politiikan kenttä tehköön työstäni omia johtopäätöksiään.

yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskuksen toimintaan (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) (ema., 23; Frankfurtin koulusta ks. myös Thompson 1995, 7; Tuomi & Sarajärvi 2009, 37 – 39). Frankfurtin koulukuntaan lukeutuneet tutkijat edustivat laajaa tieteellistä suuntautumista, ja tutkijoita oli filosofiasta poliittiseen taloustieteeseen ja sosiologiasta kulttuurintutkimukseen. Vuonna 1931 koulukunnan johtajaksi nousi Max Horkheimer; muita koulukunnan tutkijoita ovat olleet Theodor Adorno ja Herbert Marcuse. Koulukunnan ajattelutapaan viitataan usein käsitteellä *kriittinen teoria* ja sen edustajat katsoivat, että nyky-yhteiskunnan päällysrakenteen ytimenä on massakulttuuri,⁶⁵ jota joukkoviestintä omalta osaltaan edustaa. Koulukunnan jäsenet puhuivatkin massakulttuurista *kulttuuriteollisuutena*. Tästä painotuksesta näkyy hyvin se, että he antoivat tarkasteluissaan ja kritiikissään suuren painon yhteiskunnan taloudelle ja taloudellisille rakenteille. Ongelmana frankfurtilaiset näkivät sen, että nykyinen kulttuuriteollisuus johtaa kulttuurituotteiden standardoitumiseen eli tuotteet kaavamaistuvat samanlaisiksi. (Pietilä 1997, 214 – 238; myös McQuail 2005, 65 – 67 ja 115 – 116). Ollaan Frankfurtin koulukunnan kriittisestä teoriasta mitä mieltä hyvänsä,⁶⁶ niin ei liene vaikea huomata, että frankfurtilaisten teoria on vaikuttanut myös omaan tutkimusasetelmaani ja ajatteluuni: esimerkkien avulla kuvaan tässä työssä, minkälaista teatterikritiikin eli kulttuurijournalismin sisältöä on Suomessa ollut. Tutkimani ajanjakso on sen verran pitkä, että toivon pystyväni käsittelemään myös sitä kysymystä, ovatko teatterikritiikin sisällöt teatterikriitikkojen itsensä mielestä kutistuneet ja samankaltaistuneet, eli toisin sanoen, minkälaisina kulttuuriteollisuuden tuotteina ne voidaan nähdä.

Viestinnän kulttuurintutkimuksen piiriin kuuluu myös brittiläinen kulttuurintutkimus. Birminghamin nykykulttuurin tutkimusyksikön johtajaksi vuonna 1969 noussut Stuart Hall lanseerasi 1970-luvun lopussa joukkoviestinnän tutkimuksessa tunnetun sisäänkoodaus – uloskoodausmallinsa, joka on vaikuttanut näkyvästi myöhempään mediatutkimukseen. Hall tutkijaryhmineen tutki median tuottamia merkityksiä yhteiskunnallisen valtakamppailun ja ideologian näkökulmasta (Väliaverronen 1998, 17 – 19; Pietilä 1997, 270 – 276). Ideologian käsite voidaan määritellä niin, että sillä

⁶⁵ Denis McQuail toteaa, että termillä ”massakulttuuri” on pääsääntöisesti viitattu ihmisten enemmistön makuihin, mieltymyksiin, tapoihin ja tyyliin; termillä on myös halventava sivumerkitys. Nyky-yhteiskunnan analyysiä varten McQuail suosittelee mieluummin jo edellä käyttämäni termiä ”populaarikulttuuri”. (McQuail 2005, 59.)

⁶⁶ Koulukunnan merkittävimmät edustajat joutuivat toisen maailmansodan aattona emigroitumaan Yhdysvaltoihin, mikä katkaisi koulukunnan tutkimustradition yhtäjaksoisen perinteen Euroopassa.

tarkoitetaan yhteiskunnan hallitsevan luokan ajatusten ja ideoiden kimppua. Näin ollen käsitteen yhteydessä on puhuttu esimerkiksi ”proletariaatin ideologiasta” tai ”porvarillisesta ideologiasta”, jolloin ilmauksilla on viitattu tiettyjen ihmisryhmien yleiseen ajattelutapaan (ks. Williams 1983, 153 – 157).⁶⁷ Birminghamilaisittain nähtynä ideologian käsite on myös tämän tutkimuksen kannalta käyttökelpoinen ja hyödyllinen. Työssä pohditaan sitä, kenen ideologiaa teatterikriitikot kirjoittelussaan mahdollisesti uusintavat vai ovatko he peräti luoneet oman ideologiansa mediassa toimiessaan? Ja edelleen, minkälainen tuo heidän luomansa ”ideologia” mahdollisesti voisi olla? Tarkoituksena on näin ollen kuvailla työssä sitä, minkälaisia ideologisia piirteitä teatterikriitikkojen puhe saattaa sisältää.

Eräät viestinnän tutkijat (esim. Herkman 2006, 27) ovat alkaneet kaivata viestinnän tutkimukseen sekä yhteiskunnan mikro- että makrotason analyysien yhdistämistä. Nähdäkseni juuri kulttuurintutkimuksen ja sitä kautta myös kulttuurijournalismin tutkimuksen alueella olisi kuitenkin tämänlaiseen monen menetelmän käyttöön hyvät mahdollisuudet. Juha Herkman väittääkin, että kulttuurintutkimus on kadottanut kriittisen yhteytensä ”isoon kuvioon” eli yhteiskunnan rakennemuutokseen (ema., 28). Tulkitsen hänen väitteensä niin, että tämän päivän kotimaisesta kulttuurintutkimuksesta näyttää puuttuvan laajoja makrotason analyysijä mikrotason analyysien hallitessa tutkimuskenttää. Herkman toteaa, että mikäli kulttuurintutkimuksessa halutaan aidosti omaksua yhteiskuntakriittinen lähestymistapa, niin subjektikeskeisten merkitysanalyysien tulisi saada rinnalleen tutkimusasetelmia, joissa subjektin toiminta asetetaan laajempaan yhteiskunnalliseen viitekehykseen: näiden laajempien yhteiskunnallisten virtausten tarkastelu saattaa hänen mukaansa edellyttää myös määrällisten tutkimusmenetelmien käyttöä⁶⁸ (ema., 29; määrällisen ja laadullisen analyysin yhdistämisestä ks. myös Herkman 2005, 50).

⁶⁷ Marxilaisessa ajattelussa ideologian käsitteellä on viitattu ”väärään tietoisuuteen” (ks. edelleen Williams 1983, 155) – yksinkertaistettuna kysymys kuuluukin näin ollen: kuka joukkoviestimissä määrittelee sen, mikä on ”oikeaa” ja ”vääriä” ideologiaa?

⁶⁸ Luvussa 7.6 on ehdotukseni määrällisesti orientoituneesta tutkimuksesta.

4 BOURDIEUN AJATTELUN LÄHTÖKOHDISTA

Työni keskeinen – ja keräämäni päätutkimusaineiston tulkinnan kannalta olennainen – *lähtökohtateoria* on sosiologi *Pierre Félix Bourdieun* (1930 – 2002) kokonaisyhteiskunnallinen teoria, jota sosiologian piirissä on kutsuttu *kenttäteoriaksi* (esim. Sulkunen 2003, 29) tai *distinktioteoriaksi* (esim. Mäkelä 1994, 244). Tällä kohdin voidaan puhua myös tutkimukseni *teoreettisesta viitekehyksestä* (esim. Alasuutari 1994, 240; Hirsjärvi, Remes, Liikanen ja Sajavaara 1995, 17; Tuomi & Sarajärvi 2009, 18), joka tarjoaa samalla sekä tietyn tavan nähdä asioita että tietyn tavan olla näkemättä jotakin muuta (ks. myös Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1994, 34). Työn tausta on varhaisemmissa opinnäytetöissäni (ks. Linkala 1990, 1993a, 1993b ja 1995), joissa alustavasti kiinnostuin Bourdieun tuotannosta.

Bourdieu-tutkimus on hitaasti mutta varmasti kasvattanut jalansijaa Suomessakin (esim. K. Rahkonen 1999). Bourdieun teorian sisältämä, varsin monipuolinen käsitteistö on hyvä analyysiväline myös joukkoviestinnän sosiaalisen maailman monipuoliseen tutkimiseen. Bourdieu on omaksuttu myös viestinnän tutkimuksen piiriin yhdeksi merkittävistä viestintäteoreetikoista (esim. Benson & Neveu 2005; Kauppi 2004; J. Rahkonen 2006; Laughey 2007, 186 – 193) ja on merkittävä teoreetikko yleensäkin yhteiskuntatieteissä (esim. K. Rahkonen 1999). Niinpä käytän tässä työssä vielä kerran hyväkseni Bourdieun teoreettista ajattelua ja käsitteistöä.⁶⁹

Pierre Bourdieun oma elämäankaari selittää hyvin hänen teoreettisen ajattelunsa muodostumista – tällä tarkoitan niitä käsitteitä, joita hän kirjoituksissaan käytti yhteiskuntaa ja siinä toimivia ihmisiä analysoidessaan. Bourdieu syntyi 1.8.1930 Denguinissa Lounais-Ranskassa maanviljelijäperheeseen ja kuoli 23.1.2002 pariisilaisessa sairaalassa. Hän opiskeli alkuun filosofiaa, valmistui ranskalaisesta eliittikoulusta *Ecole normale supérieure*stä – joka tuottaa huippuluokan opettajia ja yliopistojen professoreita (ks. Bourdieu 1995, 271) – ja opetti aluksi maaseudulla, myöhemmin Algerin yliopistossa, Lillen yliopistossa ja myös Pariisissa. Bourdieu toimi arvostetun akateemisen instituution *Collège de Francen* sosiologian professorina

⁶⁹ Haluan myös omalta osaltani tehdä Bourdieuta entistäkin tunnetummaksi, minkä vuoksi käsittelen myös hänen henkilöhistoriaansa.

vuodesta 1981 ja Centre de Sociologie Européennen (CSE) johtajana vuodesta 1985 lähtien.

Bourdieuin tieteellinen tuotanto on hyvin laaja ja kattaa useita alueita, mm. sosiologian, sosiaaliantropologian, filosofian, kasvatussosiologian, kielitieteen, valtio-opin, estetiikan, semiotiikan, historian ja taloustieteen maastoja, usein ylittäen näin tieteiden väliset rajat. Käytännössä Bourdieuin tutkimukset ovat kattaneet tavattoman laajan kirjon erityisaloja: hän on tutkinut esimerkiksi Algerian kabyylikansaa, muotia, makuja, taidetta, kirjallisuutta, valokuvaa, koulutusjärjestelmiä, asuntomarkkinoita, eliittejä, maalaisväestöä, lakia, tiedettä, työttömyyttä ja työelämää. Edelleen Bourdieu on analysoinut sukulaisuutta, luokkia, uskontoa, politiikkaa, urheilua, kieltä, asumista, intellektuelleja ja valtiota.

Bourdieu palkittiin ensimmäisenä sosiologina Ranskan tieteen suurimmalla kunnianosoituksella vuonna 1993, kun hän sai kansallisen tieteellisen tutkimuksen kultamitalin. Sosiologina hän saavutti maailmanmaineen: akateeminen maailma tuntee hänet niin Ranskassa kuin muuallakin Euroopassa, Yhdysvalloissa, Latinalaisessa Amerikassa ja Aasiassa. Omaperäiseen sosiologiaansa hän sovelsi paljon aineksia muista tieteistä. (Sabour 1995, 5 – 11; Wacquant 1995b, 20 – 21; Helsingin Sanomat, nekrologi 25.1.2002; CD-Facta 2005; myös Roos 1985, 8 – 9, sekä Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 7 – 53.) Bourdieu perusti myös vuonna 1975 yhteiskuntatieteellisen lehden *Actes de la recherche en sciences sociales* ja kirjasarjan *Le sens commun* osallistuen aktiivisesti yhteiskunnalliseen keskusteluun. Samoin Bourdieu toimitti *Liber*-nimistä kulttuurilehteä, joka ilmestyi parhaimmillaan 12:ssa Euroopan maassa. (Esim. Sabour 1995, 7; Kauppi 2004, 76.) Toisaalta Bourdieu ei koskaan tehnyt esimerkiksi akateemista väitöskirjaa (K. Rahkonen 2006, 114 – 115).⁷⁰

Bourdieu jätti jälkeensä tuotannon, joka käsittää vähintään noin 40 kirjaa ja 400 artikkelia (Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 9). Jos on kiinnostunut Bourdieuin koko tuotannosta tarkemmin, kannattaa tutustua suomalaisten ”Bourdieu-eksperttien” laatimaan bibliografiaan⁷¹ (ema., 49 – 51). Suuren yleisön huomion Bourdieu saavutti teoksellaan *La Distinction* (1979) ja hänen kansainvälinen läpimurtonsa tapahtui vuonna

⁷⁰ Bourdieuin taustasta ks. myös K. Rahkonen 2006, 121.

⁷¹ Muista Bourdieu-lähteistä ks. esim. Roos 2006, 77 – 78.

1984, kun edellä mainittu teos ilmestyi englanniksi (ema., 11).

Tutkimusasetelmani kannalta tärkeää on tuoda esiin erityisesti Bourdieun omaa suhdetta historiaan. Hän toteaa nimittäin:

"Haluaisin vain sanoa, että *sosiologian ja historian erottaminen on turmiollista ja täysin vailla epistemologisia perusteita*. Kaiken sosiologian pitäisi olla historiallista ja kaiken historian sosiologista. - - - Minusta suuret historioitsijat ovat myös suuria sosiologeja (ja usein päinvastoin). He tuntevat kuitenkin itsensä monesta eri syystä sosiologeja vähemmän velvoitetuksi luomaan käsitteitä, rakentamaan malleja tai käymään enemmän tai vähemmän suureellisia teoreettisia tai metateoreettisia keskusteluja ja ne kompromissit, joita toimintavapauden säilyttäminen vaatii, he piilottavat elegantteihin kertomuksiinsa." (Bourdieu & Wacquant 1995, 116 – 117; kursivointi Bourdieu.)

Bourdieun ajattelua suomalaiseen sosiologiaan lanseerannut M' hammed Sabour (1995, 5 – 11) taustoittaa Bourdieun tieteellistä uraa pohtimalla sitä, että Bourdieun oma, vaatimaton tausta heijastuu etenkin hänen sosiaalista järjestelmää, akateemisia rakenteita ja niihin liittyviä erilaisia symboleja ja ristiriitoja koskevaan asenteeseensa ja ajatteluunsa. Tämä näkyy Bourdieun argumenttien monimutkaisuudessa ja kurinalaisuudessa, kritiikin purevuudessa ja tyylin poleemisuuksessa. Seikka näkyy Sabourin mukaan myös Bourdieun suhteessa Ranskan kulttuuri- ja älylliseen maailmaan. Kuitenkaan Bourdieu ei ole poikkeuksellinen tutkija ranskalaisen sosiologian kentässä, jossa Sabourin sanoin ”linnoittaudutaan ja muodostetaan heimoja”. (Sabour 1995, 5 – 11.)

M' hammed Sabour muistuttaa, että Bourdieun ymmärtämiseksi tarvitaan sen viitekehyksen riittävää tuntemusta, jossa hänen ideansa ovat syntyneet: hänen teostensa lukeminen ja ideoidensa aito ymmärtäminen vaativat Sabourin mukaan ponnistelua ja sosiologista mielikuvitusta sekä filosofian tuntemusta. Sabour toteaa, että kun projisoidaan tai siirretään automaattisesti Bourdieun ranskalaista yhteiskuntaa koskevia ajatuksia amerikkalaiseen tai pohjoismaiseen todellisuuteen, voidaan helposti erehtyä.⁷² Myös Bourdieun käsitteiden kääntäminen on Sabourin mukaan osoittautunut vaikeaksi.

⁷² Bourdieun mukaan ajatusten ylikansallisesti vapaata vaihtoa estää se, että vieraskieliset teokset tulkitaan kotimaisten ajattelukaavojen läpi, mikä voi jäädä tulkitsijalta itseltään kokonaan tiedostamatta. Siksi Bourdieun mielestä on tärkeää, että akateemiset ihmiset vapauttavat itsensä kansallisiin akateemisiin perinteisiin perustuvista käsitteistä ja arvostelukykyn vaikuttavista harhoista. Ajattelun kategorioiden kansainvälistyminen on Bourdieun mukaan älyllisen universalismin ehto. (ks. alaviite Bourdieu & Wacquant 1995, 206.)

(Ema.) Bourdieun läheinen oppilas Loïc J. D. Wacquant toteaa kuitenkin, että Bourdieulla on kyky yhdistellä erilaisia sosiologisia tyylejä etnografisista menetelmistä tilastollisiin malleihin ja abstrakteihin metateoreettisiin ja filosofisiin argumentteihin saakka (Wacquant 1995b, 21).

Bourdieu usein käyttämällä termillä *refleksiivisyys* tarkoitetaan itsekohtaisuutta. Loïc J. D. Wacquant täsmentää Bourdieun ”refleksiivisen sosiologian” ideaa niin, että Bourdieulle ominainen refleksiivisyys – joka voidaan määritellä intellektuaalista käytäntöä koskevan teorian sisällyttämiseksi kriittiseen yhteiskuntateoriaan sen olennaisena osana ja välttämättömänä ehtona – eroaa muista refleksiivisyyden käsittämistavoista kolmessa suhteessa. Ensiksikin refleksiivisyyden ensisijainen kohde ei Bourdieun ajattelussa ole yksittäinen analysoija, vaan se sosiaalinen ja intellektuaalinen tiedostamaton, joka sisältyy analyttisiin työkaluihin ja operaatioihin. Toiseksi refleksiivisyyden täytyy olla kollektiivinen hanke eikä yksittäisen tutkijan rasite. Kolmanneksi refleksiivisyyden tarkoitus ei ole rikkoa, vaan tukea sosiologian epistemologista turvallisuutta. Näin ollen Bourdieulle ominainen refleksiivisyys ei suinkaan yritä vähentää objektiivisuuden merkitystä, vaan päinvastoin tähtää nimenomaisesti yhteiskuntatieteellisen tiedon alan ja lujuuden kasvattamiseen. Se on päämäärä, joka saattaa Bourdieun oman refleksiivisyyden tukkanuottasille fenomenologisen, tekstuaalisen ja muiden postmodernien refleksiivisyyden muotojen kanssa. (Ema., 59.)⁷³

Wacquant huomauttaa, että sosiologinen refleksiivisyys nostaa välittömästi niskakarvat pystyyn, koska se on hyökkäys länsimaisten ihmisten rakasta ja pyhää yksilöllisyyttä vastaan. Erityisesti refleksiivisyys on Wacquantin mielestä hyökkäys intellektuellien karismaattista minäkuvaa vastaan: intellektuellit haluavat ajatella olevansa ”vapaasti kelluvia” henkilöitä, joilla on vapaa tahto ja tietynlaista symbolista loistoa. Bourdieun mukaan juuri refleksiivisyys tekee meidät kykeneviksi pääsemään tällaisista

⁷³ Bourdieu pohtii omaa refleksiivisyyttään näin: ”Uskon, että se refleksiivisyyden muoto, jota minä puolustan, on erityinen ja paradoksaalinen siinä, että se on *pohjimmiltaan antinarsistinen*. Psykoanalyttinen refleksiivisyys hyväksytään helpommin ja sitä siedetään paremmin, koska se saa meidät löytämään mekanismeja, jotka ovat yleisiä, mutta silti aina johonkin ainutkertaiseen historiaan sidottuja: isäsuhe on aina suhe johonkin tiettyyn isään jossakin ainutkertaisessa historiassa. Aidossa sosiologisessa refleksiivisyydessä ei ole samaa viehätysvoimaa. Se on lähes tuskallista, koska se pakottaa huomaamaan asioita, jotka ovat yleisiä, yhteisiä, banaaleja ja jokapäiväisiä. Intellektuaalisessa arvojärjestyksessä ei ole mitään mitättömämpää kuin yleinen ja keskimääräinen. Pääasiassa juuri tästä syystä sosiologia ja erityisesti ei-narsistinen refleksiivinen sosiologia saavat intellektuellien keskuudessa osakseen niin paljon vastustusta.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 96 – 97; kursivointi Bourdieu.)

harhakuvitelmissa eroon paljastamalla sen, mikä yksilössä on syvimmältään *sosiaalista*, epäpersoonallista intiimin alla ja universaalia haudattuna syvälle kaikkein erityisimpään.⁷⁴ Wacquant sanoo edelleen, että Bourdieun mielenkiinto refleksiivisyyttä kohtaan on saanut alkunsa Bourdieun oman sosiaalisen ja akateemisen aseman kehityksestä ja kertoo hänen varhaisemman tieteellisen habituksensa muodostumisolosuhteista: se on tulosta siitä rakenteellisesta yhteensopimattomuudesta, joka vallitsi hänen oman primaarin (luokka)habituksensa ja sen habituksen välillä, jota vaadittiin pehmeään integroitumiseen 1950-luvun ranskalaiseen akateemiseen kenttään. Toisin sanoen Bourdieulle jäivät vieraiksi niiden professoreiden illuusiot, jotka eivät itse huomaa yläluokkaista näkemystään sosiaalisesta maailmasta, koska se on heidän alkuperäisen luokkansa näkemys.⁷⁵ Toinen päätekijä Bourdieun ajattelun muodostumisessa oli Wacquantin mukaan Algerian sisällissota: niissä kauheissa olosuhteissa, jotka syntyivät ranskalaisen sotaväen yrittäessä järjestelmällisesti tukahduttaa algerialaista nationalismia, oli miltei mahdotonta olla asettamatta kyseenalaiseksi yliopistoihmisen etuoikeus vetäytyä maailmasta maailmaa tarkkailemaan ja kysyä, mihin perustuu yliopistoihmisen vaatimus puolueettomuudesta suhteessa tutkittaviin. Todennäköisesti nämä seikat saivat Bourdieun erittelemään kriittisesti omaa käytäntöään ja pohtimaan nimenomaisesti yhteiskuntatieteilijän ja filosofin asenteen eroja.⁷⁶ (Wacquant 1995b, 67 – 69.)

⁷⁴ Bourdieu viittaa asiaan näin: ”Joitakin sosiologisia teoksia lukiessani minua tuskastuttaa se, että sosiaalista maailmaa ammatikseen objektivoinvat ihmiset osoittautuvat niin huonosti kykeneviksi itsensä objektivointiin eivätkä ymmärrä, että heidän näennäisesti tieteellinen diskurssinsa ei puhu tutkimuskohteesta, vaan tutkijoiden suhteesta kohteeseensa.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 92 – 93.)

⁷⁵ Bourdieu sanoo tästä asiasta sanatarkasti näin: ”Älymystö epäilee sosiologista analyysiä karkean pelkistäväksi aina ja varsinkin silloin kun analyysiä sovelletaan sen omaan maailmaan. Kovin monen intellektuellin analyysinvastaisuus näyttää minusta juurtuvan eräänlaiseen väärin asetettuun (henkiseen) kunniakysymykseen. Se estää heitä hyväksymästä realistista kuvausta inhimillisestä toiminnasta, joka on sosiaalisen maailman tieteellisen tuntemisen ensimmäinen ehto. Tarkemmin sanottuna intellektuellien vastarinta juurtuu täysin kelvottomaan ajatukseen heidän oman arvontunnonaan ”subjekteina”. He näkevät käytäntöjen tieteellisen analyysin hyökkäyksenä ”vapauttaan” tai ”pyyteettömyyttään” vastaan. Sosiologinen analyysi ei juuri tee myönnytyksiä narsismille. - - - Toisaalta sosiologinen analyysi on kaikkein tehokkaimpia välineitä oppia tuntemaan itsensä sosiaalisena eli erityisenä olentona.” (Bourdieu 1998, 9.)

⁷⁶ Omasta tieteen tekijän asemastaan Bourdieu toteaa seuraavaa: ”Paljastamalla yksityisiä asioitani ja tekemällä itsestäni, elämäntyylistäni ja mieltymyksistäni tunnustuksia kuin Emma Bovary, antaisin vain ammuksia niille, jotka käyttävät sosiologiaa vastaan kaikkein alkeellisinta asetta - relativismia. On helppo tuhota yhdellä yksinkertaistavan suhteellistamisen iskulla sellainen tieteellisen diskurssin edellyttämä tieteellinen tutkimus, joka kohdistuu sekä analyysin objektiin että sen subjektin (’Loppujen lopuksi kysymyksessä on vain sen-ja-sen, opettajan tytär jne. mielipide, joka johtuu mielipahasta, mustasukkaisuudesta, tms.’). Minulle esitettyjen kysymysten takana ovat useinkin motiivit, joita Kant kutsuisi ’patologisiksi’. Ihmiset ovat kiinnostuneet taustastani tai makutottumuksistani tehdäkseni niistä aseita, joilla puolustautua sitä vastaan, mitä kirjoitan luokasta tai mausta. - - - Kysymys ei ole siitä, että puolustaisin itseäni, identiteettiäni ja yksityisyyttäni. Kysymys on halustani suojella diskurssini ja löytöjeni - jos niin voidaan sanoa - itsenäisyyttä suhteessa minuun ainutkertaisena henkilönä. Tämä ei tarkoita, että konkreetti henkilö Pierre Bourdieu ei olisi objektivitavissa. Minut voidaan objektivoida *kuten*

Wacquantin mukaan Bourdieun viljelemä *sosioanalyysi* voidaan nähdä psykoanalyysin kollektiivisena vastineena. Nimittäin kun psykoanalyysiin liittyvä logoterapia saattaa vapauttaa meidät yksilöllisestä tiedostamattomasta, joka saa meidät joko tekemään tai jättämään tekemättä tiettyjä tekoja, niin *sosioanalyysi* voi auttaa meitä paljastamaan se sosiaalisesti tiedostamaton, joka sisältyy instituutioihin ja asuu syvällä sisällämme. (Ema., 73; sosioanalyysistä ks. myös Crossley 2004, 90.) Sosioanalyysillä Bourdieu tarkoittaa J.P. Roosin mukaan henkilön oman aseman ja kontekstin analysoimista ja eräänlaista habituksen⁷⁷ ja sen syiden reflektointia. Tämä edellyttää kykyä ottaa etäisyyttä habituksesta ja nähdä ne olosuhteet, jotka ovat johtaneet jonkun henkilön ruumiillisiin dispoitioihin, makuihin ja valintoihin. Roos sanoo myös, että vain sosioanalyysi tekee mahdolliseksi myös oman habituksen tietoisin muuttamisen. (Roos 2006, 72.) Niinpä Bourdieu käsittää sosiologian *aidosti poliittiseksi tieteeksi* siinä suhteessa, että se on ratkaisevalla tavalla symbolisen vallan strategioista ja mekanismeista kiinnostunut ja niihin itse kietoutunut (Wacquant 1995b, 75). Samoin mitä tieteellisemmäksi sosiologia Bourdieun näkemyksen mukaan tulee, sitä poliittisesti relevantimmaksi se käy: eräänlaiseksi kilveksi niitä mystifikaation ja symbolisen vallan muotoja vastaan, jotka säännöllisesti estävät meitä tulemasta todelliseksi poliittisiksi toimijoiksi (ema., 76).⁷⁸ Keijo Rahkosen mukaan Bourdieun refleksiivisellä sosiologialla onkin terapeuttisena samalla yhteiskunnallis-poliittinen tehtävä (K. Rahkonen 2006, 125).

Bourdieun suhdetta viestinnän tutkimukseen pohtinut Niilo Kauppi toteaa Bourdieusta, että häntä ei yleensä pidetä varsinaisesti viestinnän tutkijana vaan lähinnä yhteiskunnan kriitikkona ja *vallan* tutkijana. Mielestäni tämä on selvää - sosiologina Bourdieu ei juuri muuta voisi ollakaan kuin nimenomaan koko yhteiskunnan kriitikko. Bourdieulla on kuitenkin Kaupin mukaan varsin paljon sanottavaa myös viestinnästä, vaikka Bourdieun suhtautumista viestinnän kysymyksiin leimasikin Kaupin mielestä ristiriita: toisaalta

kenet tahansa. - - - Minut on yhteiskunnallisesti luokiteltu ja tiedän tarkalleen, mikä on asemani yhteiskunnallisissa luokituksissa.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 243.)

⁷⁷ Habituksen käsitteestä tarkemmin luvussa 4.1.4.

⁷⁸ Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä korostaa, että Bourdieun tapa esiintyä poliittisella areenalla on ollut ranskalaiselle intellektuellille epätavallinen: se on ollut suhteellisen matalaprofiilista eikä Bourdieu kuulunut mihinkään muodolliseen poliittiseen ryhmittymään, puolueeseen tai yhdistykseen. Perusteena tälle on ollut Bourdieun ajatus, jonka mukaan tieteentekijöiden täytyy - ollakseen poliittisesti tehokkaita - ensin itse muodostaa itsestään autonominen ja itsesäätelevä joukko. (Wacquant 1995b, 78.) Bourdieu itse muotoilee saman asian näin: ”Olen päättäväinen, itsepäinen ja ehdoton tieteellisen autonomian puolesta puhuja.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 225.)

Bourdieu piti viestintää symbolisena toimintana ja niin muodoin myös todellisuuden olemassaolon ennakkoehtona, toisaalta Bourdieu tavoitteli Kaupin mukaan tiedemiehenä sellaista olemassaolon tasoa, jossa todellisuus ei niinkään kommunikoi vaan on vain olemassa. (Kauppi 2004, 75.)⁷⁹ Itse en näe tässä filosofisessa mielessä ristiriitaa, koska Bourdieun omaan tieteenfilosofiaan sisältyy nimenomaisesti ajatus siitä, että sosiaalisen maailman rakenteet elävät niin sanotusti ”kaksoiselämää”, toisin sanoen todellisuus on olemassa ikään kuin kaksi kertaa. Toisin sanoen sosiaalinen maailma on Bourdieun filosofiassa olemassa ”ensimmäisen asteen objektiivisuutena”, jota konstituivat *aineellisten resurssien* jako sekä sosiaalisesti niukkojen hyödykkeiden ja arvojen hyödyntämismälineet eli Bourdieun käsitteellisellä kielellä pääoman lajit, ja ”toisen asteen objektiivisuutena” eli luokittelujärjestelminä, mentaalisina ja ruumiillisina skeemoina, jotka ovat yhteiskunnallisten toimijoiden käytännöllisten toimintojen eli ihmisten käyttäytymisen, ajatusten, tunteiden ja arvostusten symbolisia malleja. Niinpä sosiaaliset faktat ovat Bourdieun sosiologiassa tutkimuskohteita ja sosiologisen tiedon kohteena myös todellisuudessa, koska ihmiset merkityksellistävät sen maailman, joka heidät tuottaa. Samoin tiede yhteiskunnasta (oman tulkintani mukaan Wacquant tarkoittaa tässä nimenomaan sosiologiaa eräänlaisena yleisenä yhteiskuntatieteenä) kaksiulotteisena ”ryhmien ja luokkien välisten valta- ja merkityssuhteiden systeeminä” tuottaa välttämättä *kaksinkertaisen lukemisen*. (Wacquant 1995b, 26, lainausmerkit ja kursiivit Wacquant.)

Bourdieu sanoo filosofisesta ”kaksoisajattelustaan” seuraavasti:

”Biologinen individuaatio estää näkemästä että yhteiskunta on olemassa kahdessa erottamattomassa muodossa: toisaalta instituutioina, jotka antavat muodon fyysisille asioille, kuten muistomerkeille, kirjoille, instrumenteille jne., toisaalta hankittuina dispoitioina, pysyvinä olemisen tai tekemisen tapoina, jotka tulevat lihaksi ruumiissa (ja joita kutsun habitukseksi). Yhteiskunnallistunut ruumis (se

⁷⁹ Niilo Kauppi väittää edelleen Bourdieusta, että tämä olisi ollut koko uransa ajan ”eräänlainen riippumaton vasemmistolainen” (Kauppi 1999, 10). Pidän tällaista tieteen tekijän asettamista jo valmiiksi ajateltuihin lokeroihin (niitä tarkemmin määrittelemättä) jonkin verran arveluttavana - tosin täytyy myöntää, ettei Kaupinkaan tulkinta Bourdieun ajattelusta ole yksipuolisen suoraviivainen: toisaalla hän toteaa nimittäin: ”- - - hän (siis Bourdieu - M-K.L.) tekee politiikkaa piittaamatta politiikan pelisäännöistä” (ema., 9). Kauppi toteaa edelleen, että ”- - - Bourdieun sanoma - oikeudenmukaisuuden puolustaminen - on universaali, vaikka ongelmien valinta, niiden esittelyn muoto ja väittelyn tyyli ovatkin läpeensä ranskalaisia” (ema., 12). Ollaanpa Bourdieun oman poliittisen ohjelman (epä)olemassaolosta mitä mieltä hyvänsä, niin Niilo Kauppi tulkitsee Bourdieun poliittisävyisiä ajatuksia näin: ”Suomalaista lukijaa kiinnostanee se, että Bourdieu pyrkii edustamaan yhä tietoisemmin eurooppalaista älyllistä kulttuuria, joka etsii vaihtoehtoa uusliberalismille ja kommunismille sekä työttömyyden, syrjäytymisen, rasmin ja äärioikeiston ongelmille” (ema., 15).

mitä kutsutaan yksilöksi tai henkilöksi) ei ole yhteiskunnan vastakohta vaan yksi sen olemassaolon muoto.” (Bourdieu 1985, 47; kursii vi Bourdieu.)

Bourdieun tavoitteleva yhteiskunta-analyysi liittyy *rakenteellisen konstruktivismin* perinteeseen,⁸⁰ jota sivuan tarkemmin samassa yhteydessä, kun esittelen tässä työssä käyttämäni pää tutkimusmenetelmän eli diskurssianalyysivaikutteisen temaattisen tekstianalyysin. Tutkimustehtävän mukaisesti yhdistän tässä työssä tieteenfilosofisessa mielessä niin rakenteellisen konstruktivismin kuin myös tekemäni tekstianalyysin yhteen niin, että pää tutkimusmenetelmäni on temaattinen tekstianalyysi ja tutkimukseni ajatuspohjana toimivat valitsemani Bourdieun keskeiset käsitteet.

Bourdieuta voidaan Niilo Kaupin mukaan pitää rakenteellisen konstruktivismin pääkehittäjänä ja tutkimussuunnan perustajana (Kauppi 2004, 76). Synonyyminä rakenteelliselle konstruktivismille on käytetty myös *konstruktivistista strukturalismia* (ema., 76 – 77; ks. myös Wacquant 1995b, 30) – nämä termit ja määritelmät on nähdäkseni syytä tuoda vielä kerran tässä yhteydessä esille sen vuoksi, että saadaan käsitys siitä, millä kohtaa Bourdieu yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden kentällä yleisemmin liikkuu.⁸¹ Toisaalta Keijo Rahkonen sanoo Bourdieusta, että itseoppineena sosiologina Bourdieu ei ollut minkään koulukunnan tai seminaarin jäsen, vaan hän on ollut ”vapaa” sosiologi, mikä on ehkä osaltaan vaikuttanut hänen ajattelunsa omaperäisyyden kehittymiseen (K. Rahkonen 2006, 116). Mitä puhtaasti sosiologiseen teorianmuodostukseen ja sosiologian tiedeperintöön tulee, niin Bourdieu on ottanut

⁸⁰ J.P. Roos huomauttaa tähän, että Bourdieu ei ole konstruktionisti sillä tavoin kun hän sen ymmärtää, vaan ehdottomasti päinvastaisen linjan kannattaja: Bourdieu edustaa Roosin mukaan ”toiminnallista konstruktionismia”, jossa jotakin rakennetaan eikä ainoastaan puhuta siitä. Bourdieu siis suhtautuu Roosin mukaan totuuteen ja tieteellisytyteen vakavasti, toisin kuin ”oikeat” konstruktionistit (ks. tarkemmin Roos 2006, 90 – 91).

⁸¹ Bourdieu itse kuvaa omaa tieteenfilosofiaansa seuraavasti: ”Refleksiivisen näkökulman omaksuminen ei tarkoita, että objektiivisuudesta luovutaan. Päinvastoin, näkökulma suo objektiivisuudelle täyden yleispätevyyden asettamalla kyseenalaiseksi sellaisen tiedostavan subjektin, jota täysin tietoteoreettisena oliona ei tarvitsisi objektivoida. Refleksiivisyys on ponnistelua empiirisen ’subjektin’ selittämiseksi sillä objektiivisuudella, jonka tieteen subjekti konstruoi sijoittamalla sen aina tiettyyn paikkaan yhteiskunnallisessa tilassa. Se on niiden rajoitteiden tiedostamisen ja (mahdollisen) hallitsemisen oppimista, jotka sitovat tieteellistä subjektia empiiriin objekteihin, intresseihin, yllykkeisiin ja ennakkoletuksiin siteillä, jotka sen on katkaistava voidakseen täysin konstituoida itsensä. Klassinen filosofia on kauan opettanut, että objektiivisuuden edellytyksiä on etsittävä subjektista ja että objektiivisuuden rajat ovat näin ollen subjektin asettamia. Refleksiivinen sosiologia opettaa, että meidän on etsittävä ’subjektin’ olemassaolon yhteiskunnallisia ehtoja tieteen konstruoinnista objektista - - -. Tämä pakottaa meidät kieltämään klassisen objektiivisuuden absolutistiset vaatimukset – mutta ilman, että se heittäisi meidät relativismin syyliin, sillä tieteen ’subjektin’ ja tieteen objektin olemassaolon ehdot ovat yhdet ja samat. Ja kaikki edistymisen siinä tiedossa, joka koskee tieteen ’subjektin’ tuottamisen yhteiskunnallisia ehtoja, on samalla edistymistä tiedossamme, joka koskee tieteen objektia, ja päinvastoin. Tämä nähdään selvimminkin silloin, kun tutkimus ottaa objektikseen itse tieteen kentän eli toisin sanoen tieteellisen kentän todellisen subjektin.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 255.)

selvää etäisyyttä esimerkiksi marxilaisuuteen,⁸² jonka suurin kompastuskivi eli subjekti – objekti-dialektiikka saa J.P. Roosin mielestä Bourdieun tarkastelussa varsin elegantin ratkaisun (ks. edelleen Roos 1985, 9 – 10).

Suomalaisilla journalismin tutkijoilla ei välttämättä ole ollut kovin suuria mahdollisuuksia perehtyä Bourdieun teoreettiseen ajatteluun sen kaikessa rikkaudessaan: joukkoviestinnän alan kotimaisessa teoreettisessa keskustelussa on viitattu Bourdieun teoreettiseen ajatteluun esimerkiksi termillä ”*rappiotarina*” (J. Väliaverron & Kunelius 2009, 225),⁸³ mihin sinänsä hauskaan ilmaisuun Bourdieun käsitteellisesti vivahderikasta ajattelua ei ehkä täysin voida tiivistää – hänen purevat huomionsa journalismista kylläkin. Bourdieun kehittämä teoreettinen käsitteistö analysoi yhteiskunnan monimutkaista rakennetta huomattavan monipuolisesti, sekä yhteiskunnan mikro- että makrotasolla. Koska pidän Bourdieun käsitteistöä hyödyllisenä joukkoviestinnän tutkimuksen kannalta, esittelen sitä tässä luvussa perusteellisemmin niin, että suhteutan sitä samalla omaan kysymyksenasetteluuni. Ajattelen myös, että Bourdieun ajattelun pohjalta on mahdollista luoda jopa kokonainen tutkimusohjelma joukkoviestinnän ja journalismin tutkimuksen alueelle (Bourdieu omasta tutkimusohjelmasta ks. Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 17 – 18).

Bourdieuun läheinen oppilas Loïc J. D. Wacquant toteaa, että Bourdieulla on määrätietoinen pyrkimys olla ottamatta kantaa sellaisiin syvälle juurtuneisiin, yhteiskuntatiedettä jakaviin vastakkainasetteluihin kuten esimerkiksi ratkaisematon antagonismi subjektivistisen ja objektivistisen tiedon välillä, symbolisen analysoimisen erottaminen aineellisen analysoimisesta, teorian erottaminen empiirisestä tutkimuksesta sekä sellaiset teoreettiset dikotomiat kuin rakenne/toimija tai yhteiskunnan mikro- tai makroanalyysi. Bourdieu on nimittäin kehitellyt joukon käsitteellisiä ja metodologisia välineitä, jotka tekevät tällaiset pesäerot tarpeettomiksi. (Wacquant 1995b, 21 – 22.) Edelleen sosiologian tehtävä on bourdieulaisittain paljastaa sosiaalista universumia konstituovien erillisten sosiaalisten maailmojen syvimät rakenteet samoin kuin ne

⁸² Ks. esim. Bourdieu 2000, 10. Niilo Kauppi toteaa, että Bourdieun yhteiskunnallisen hallinnan analyysi painottaa yhteiskunnallisen kentän merkitystä poliittisten kamppailujen määrittelijänä. Marxilaisittain ajateltuna yhteiskunnan perusrakenteen paikalla Bourdieun teoriassa on siten yhteiskunnallinen kenttä. Edelleen poliittinen peli on puolestaan Bourdieun teoriassa yhteiskunnan päälysrakenteen paikalla, toimien kielen tasolla symbolisesti perusrakenteen päällä. (Kauppi 2004, 84.) Näin ollen yhteiskunnan päälysrakenteena toimiva kielipeli peilaillee Bourdieun teoriassa marxilaisessa yhteiskuntateoriassa olevia perustavampia, yhteiskunnan taloudelliset-sosiaalisia prosesseja (emt., 82).

⁸³ Kyseessä on kokoomateoksen artikkeli, jolta ei voitane edellyttää kovin hienojakoista käsiteanalyysiä.

mekanismit, jotka takaavat sosiaalisten maailmojen uusintamisen tai muokkaamisen. Yhteiskuntatieteen (itse tulkitsen, että Wacquant tarkoittaa tässä nimenomaisesti sosiologiaa) on näin ollen tuotettava joukko analyttisiä kaksiteholinssejä, jotka hyödyntävät edellä viittaamaani *kaksinkertaiseen lukemiseen* liittyvät episteemiset edut ja välttävät niihin kätkeytyvät haitat. (Ema., 26.) Itse ymmärrän Wacquantin ilmaisun ”kaksiteholinssi” niin, että hän tarkoittaa sillä juuri Bourdieun omaperäisiä käsitteitä, joiden avulla voi todellakin analysoida edellä esittämiäni yhteiskunnan molempia todellisuuksia.

Edellä kuvaamani todellisuuden ”kaksoiselämä” tarkoittaa sitä, että sosiaaliset jakautumat ja mentaaliset skeemat ovat rakenteellisesti homologisia, koska ne *liittyvät geneettisesti toisiinsa*. Wacquant selittää Bourdieuta niin, että itse asiassa jälkimmäiset eivät ole mitään muuta kuin edellisten fyysinen olomuoto: toisen asteen objektiivisuuden rakenteet (siis esimerkiksi ihmisen habitus) ovat siis ensimmäisen asteen objektiivisuuden rakenteiden fyysiseksi aineellistunut muoto. Samoin jatkuva oleminen tiettyjen sosiaalisten olosuhteiden vaikutuksen alaisena juurruttaa ihmisyksilöihin joukon kestäviä ja siirrettäviä dispositioita. Nämä symboliset järjestelmät eivät ole yksinkertaisesti vain tiedon välineitä, vaan Bourdieun mukaan ne ovat myös *vallan välineitä*. (Ema., 33; kursivoinnit Wacquant.) Niinpä kulttuuristen muotojen sosiologia on itse asiassa symbolisen vallan sosiologiaa: Wacquant tulkitsee Bourdieun koko tuotantoa niin, että sen voidaan katsoa edustavan materialistista antropologiaa, jonka tutkimuskohteena on symbolisen väkivallan eri muotojen osuus vallan rakenteiden uusintamisessa ja muuttamisessa yhteiskunnassa (ema., 34 – 35).

Ensimmäinen kansainvälinen konferenssi Bourdieun kenttäteorian suhteesta nimenomaan mediatutkimukseen sekä etenkin uutismedian ja politiikan välisiin jännitteisiin järjestettiin Yhdysvalloissa California-Berkeleyyn yliopistossa toukokuussa vuonna 2000 (Benson & Neveu 2005, vii). Bourdieun teoreettiseen ajatteluun perehtyneet professorit Rodney Benson ja Erik Neveu toteavat, että vaikka Bourdieu tunnetaan parhaiten esimerkiksi koulutusjärjestelmää, taidetta ja kirjallisuutta koskevista laaja-alaisista ja monipuolisista tutkimuksistaan, myös uutismedia on olennainen osa hänen kulttuuria ja yhteiskuntaluokkia koskevaa analyysiansa; toisin sanoen journalismista tuli keskeinen osa hänen tutkimusohjelmaansa 1990-luvulta lähtien. Benson ja Neveu väittävät edelleen, että niin suuren yleisön kuin myös oppineiden kiinnostus nimenomaan Bourdieun mediatutkimukseen johdattelua kohtaan

on seurausta Bourdieun teoksen *On Television* (ransk. alkuteos *Sur la television* 1996, suom. *Televisiosta* 1999) englanninkielisen käännöksen ilmestymisestä vuonna 1998. Kyseinen ohut teos pitäisi Bensonin ja Neveun mukaan ymmärtää provokaationa tai johdantona: toisaalta provokaationa laajemmalle julkiselle keskustelulle kaupallisen television sosiaalisista ja älyllisistä vaikutuksista, toisaalta taas johdatuksena innovatiiviselle teoreettiselle lähestymistavalle ja empiiriselle tutkimusohjelmalle. Erityisesti Bourdieun kritiikkiä kaupallisuutta kohtaan Benson ja Neveu pitävät raikkaana perspektiivinä suhteessa klassiseen anglo-amerikkalaiseen keskusteluun. (Benson & Neveu 2005, 1 – 2.) Kaiken kaikkiaan Bourdieun kenttäteoria tarjoaa heidän mukaansa uuden paradigman uutistuotannon sosiologiaan (ema., 7).

Teoksissaan Bourdieu käyttää varsin omintakeisesti käsitteitä, joiden avulla on hedelmällistä analysoida myös suomalaista teatterikeskustelua – tarkemmin sanottuna suomalaista teatterijournalismia ja sen tekijöitä – nimenomaan joukkoviestinnällisestä näkökulmasta käsin katsottuna. Seuraavassa luon tiiviin katsauksen muutamaan Bourdieun keskeiseen käsitteeseen – kuitenkin sillä lähtökohtaolettamuksella, että on jo olemassa tietty esiymmärrys Bourdieun peruskäsitteistä, varsinkin kun niitä näkee viestinnän tutkimuksen piirissä ja jopa esimerkiksi median itsensä sisällä siellä täällä jo suvereenisesti viljeltävän.⁸⁴ Tämän vuoksi lähestymistapani Bourdieun ajatteluun tässä työssä painottuu vain muutaman keskeisen käsitteen avaamiseen. Uskon nimittäin, että näiden esittelemieni käsitteiden ja niihin liittyvän ”sanoman” kautta Bourdieulle tyypilliset ajatukset avautuvat tarpeeksi ja tulevat samalla tutkimuksen ymmärtämisen kannalta riittävässä määrin käsitellyiksi. Bourdieun käsitteiden avaamisen lisäksi tässä luvussa on runsaasti suoria sitaatteja myös Bourdieulta itseltään, mikä on tietoinen valinta. Olen siis halunnut Bourdieun ”oman äänen” kuuluvan hänen teoreettisen ajattelunsa esittelyn yhteydessä.

Päättökäsitteistöni analyysiosassa eli luvuissa 8 ja 9 esitän Pierre Bourdieun teoreettisen ajattelun valossa oman tulkintani suomalaisen teatterikritiikin tekijöiden puheesta kotimaisessa joukkoviestintätodellisuudessamme niin populaari- kuin eliittijulkisuudenkin alueella. Koska Bourdieun ajattelu ja käsitteistö on sekä mikro- että

⁸⁴ Samoin mitä ilmeisimmin myös taidepiireissä, sillä esimerkiksi Kaija Kaitavuori ja Rolf Büchi toteavat, että Bourdieun ”pelikentät” ja ”symboliset taistelut” ovat vakiintuneet ainakin taidepiirien puheeseen niin, että niitä käytetään jo arkikäsitteinä, viittaamatta enää itse termien kehittäjään eli Bourdieuhun itseensä (Kaitavuori & Büchi 1997, 6).

makrotason sosiologiaa ja yhteiskunta-analyysiä, niin mielenkiintoinen huomio on se, että diskurssianalytikot Kirsi Juhila ja Eero Suoninen toteavat diskurssianalyysin tutkimusmenetelmänä kaihtavan makro- ja mikronäkökulman tiukkaa erottamista toisistaan (Jokinen, Juhila ja Suoninen 1999, 247). Kyseinen huomio sopii näin ollen omaan tutkimustehtävääni paremmin kuin hyvin. Tarkoitin sitä, että minäkään en (bourdieulaisessa hengessä ja diskurssianalyysistä vaikutteita saaneena tutkijana) omassa analyysissäni erottele tarpeettomasti mikro- ja makrotason pohdintaa⁸⁵ toisistaan, vaan hyödynnän Bourdieun käsitteellistä avaruutta päätutkimusaineistoni varsinaisessa analyysiosassa mahdollisimman laajasti.

4.1 Bourdieun keskeiset käsitteet tässä tutkimuksessa

Suomalaiset ”Bourdieu-ekspertit” Semi Purhonen, Keijo Rahkonen ja J.P. Roos väittävät, että Bourdieu loi elinaikanaan teoreettisesti koherentin tutkimusohjelman. Bourdieun sosiologian suosiota selittää heidän mukaansa se, että hänen kehittämänsä käsiteapparaatti ja tutkimukselliset oivallukset ovat laajasti sovellettavissa. Bourdieun käsitearsenaalin ensisijainen tarkoitus on siis toimia työkalupakkina mitä erilaisimpien empiiristen havaintojen ja ilmiöiden jäsentämiseen. (Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 30.)⁸⁶

Loïc J. D. Wacquant toteaa, että teoreetikkona Pierre Bourdieu on hyvin käytännönläheinen eli hän kytkee oman teoriansa aina vahvasti empiriaan. Toisin sanoen Bourdieu harvoin erottaa epistemologiaa, teoriaa ja empiriaa toisistaan (Wacquant 1995a, 305). Wacquant sanoo myös, että Bourdieu ei juurikaan ole kiinnostunut teoretisoinnista, joka on irrotettu empiirisen työn rajoitteista ja realiteeteista. Bourdieun oma suhde käyttämiinsä käsitteisiin on Wacquantin mukaan

⁸⁵ Bourdieulle ominaisesta, yhtäaikaisesta mikro- ja makrotason analyysistä ks. myös Neveu 2005, 206.

⁸⁶ Bourdieu itse sanoo asiasta näin: ”Minun tulkintani mukaan tieteellinen teoria on havainnoimis- ja toimintaohjelma – toisin sanoen tieteellinen habitus – joka näkyy vain siinä empiirisessä työssä, jossa sitä noudatetaan. Se on *tilapäinen konstruktio, joka saa muotonsa empiirisessä työssä ja sitä varten*. Siksi on hyödyllisempää käydä käsiksi uusiin tutkimuskohteisiin kuin antautua teoreettiseen polemiikkiin. Yleensä se ei ole muuta kuin iankaikkisten, itse itseään ylläpitävien ja liiankin usein tyhjien metadiskurssien lietsomista intellektuaalisten toteemien aseman saaneista käsitteistä.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 196; kursivointi Bourdieu.)

pragmaattinen: hän pitää niitä ”työkaluina”, jotka on suunniteltu auttamaan ongelmien ratkaisemisessa. (Wacquant 1995b, 52 – 53; lainausmerkit Wacquant.) Edelleen Bourdieu ei vain koeta yhdistää teoreettista ja empiiristä työtä entistä tiukemmin toisiinsa, vaan haluaa saada ne tunkeutumaan täysin toistensa sisään (ema., 57). Bourdieu toteaa käsitteistään, että *avoimien käsitteiden* käyttö on yksi tapa torjua positivismi: avoimien käsitteiden käyttö on hänen mielestään pysyvä muistutus siitä, että käsitteillä ei ole muita kuin systeemisiä määritelmiä. Toisin sanoen käsitteet on tarkoitettu *toimimaan empiirisesti systemaattisella tavalla*. Esimerkkeinä tästä Bourdieu mainitsee käyttämänsä käsitteet habitus, kenttä ja pääoma, jotka siis voidaan hänen mukaansa määritellä ainoastaan sen teoreettisen systeemin sisällä jonka ne konstituivat, toisin sanoen näitä käsitteitä ei voi Bourdieun mukaan määritellä systeemistä erillisinä. (Bourdieu & Wacquant 1995, 123; kursivoinnit Bourdieu.) Itse huomasin tämän, kun alustavasti kiinnostuin Bourdieun käsitteistä: ne eivät todellakaan toimi yksinään, vaan tarvitsevat välttämättä toisiaan muodostaakseen kokonaista ajattelua. Käsitykseni mukaan Bourdieun keskeiset käsitteet ovat kuin shakkipeli: kiehtova pienoismaailma.

Keskeisiä pääkäsitteitä Bourdieun teoreettisessa ajattelussa ovat *kenttä*, *kielipeli*, *symbolinen taistelu*, *habitus*, edelliseen liittyvä *luokan* käsite suhteessa *maun* käsitteeseen sekä *pääomalajit* (joita Bourdieun teoriassa on neljä eli *taloudellinen*, *kulttuurinen*, *sosiaalinen* ja nämä kaikki edelliset kokoava *symbolinen* pääoma). Niin ikään Bourdieulta löytyy monenlaisia sosiologisia määreitä tai alakäsitteitä edellisille: niitä ovat esimerkiksi kentän herruus, säilyttävä/kerettiläinen strategia, voimasuhteet, asenne/suhtautumistapa (*dispositio*), (ihmisen) ajattelu, (ihmisen) elämäntapa, (ihmisen) toiminta/käyttäytyminen, (ihmisen) elinolosuhteet, ruumiillistunut välttämättömyys, inhimilliset suhteet kokonaisuutena, sosiaalinen arvo, sosiaalinen normi, erottelukyky, yksilöllisyys/hienostus, subjektivismi/objektivismi, erottelutietoisuus, hyvä kulttuuritahto, välttämätön valitseminen, älykkyyden rasismi, symbolinen valta, status quo, korkeakulttuuri/populaarikulttuuri, lahjakkuuden ideologia, valtasuhde, pääoman kokonaisvolyyymi, taiteen intressi pyyteettömyyteen, toiminta/performanssi, pelin säännöt, pelin lausutut/lausumattomat sopimukset, pelissä tehty siirto, peliin sijoitettu panos, kielen markkinat, voitto, investointi ja porvarillinen/intellektuaalinen taide.

Bourdieuun tekstejä paljon suomeksi kääntänyt J.P. Roos painottaa, että Bourdieun tuotannossa on yksi kantava teema ylitse muiden: se on kentän herruutta koskevan

taistelun analyysi (Roos 1985, 8). Voidaan myös sanoa, että Bourdieun sosiologiassa teoria ja empiria tukevat vahvasti toisiaan kulkien käsi kädessä (Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 15) ja että Bourdieu loi alun alkaen käsitteensä vuorovaikutuksessa empirian kanssa eli paitsi empiriaa jäsentämään, myös empirian pohjalta (ema., 17). Seuraavassa esittelen Bourdieun ajattelun tärkeimmät käsitteet tämän tutkimuksen kannalta. Luvuissa 8 ja 9 eli varsinaisen päätutkimusaineistoni analyysin yhteydessä kerron sitten tarkemmin siitä, miten kyseisiä käsitteitä tutkimuksessa käytän.

4.1.1 Kenttä

Bourdieuun mukaan *kenttä*⁸⁷ voidaan analyttisesti määritellä ihmisten asemien välisten objektiivisten suhteiden verkostoksi. Näiden asemien aktuaalinen tai potentiaalinen sijoittuminen vallan tai pääoman eri muotojen jakaumaan, joka tarvitaan kentällä jaossa olevien voittojen saamiseksi, ja kyseisten asemien objektiivinen suhde muihin asemiin (ylivalta, alistus- tai homologinen suhde), määrittelevät objektiivisesti ihmisten asemien olemassaolon ja ne determinaatiot, jotka kohdistuvat kyseisten asemien haltijoihin, agentteihin tai instituutioihin. (Bourdieu & Wacquant 1995, 125.) Bourdieu toteaa kentän käsitteestä, että se ei anna valmiita vastauksia kaikkiin mahdollisiin kysymyksiin. Kentän käsitteen suurin ansio on Bourdieun mukaan siinä, että se johtaa konstruktioihin, jotka on joka kerta ajateltava uudelleen eli kentän käsite pakottaa meidät *tekemään* kysymyksiä tarkasteltavana olevan universumin rajoista, niiden 'artikuloitumisen' muodoista, asteesta ja niin edelleen. Bourdieu sanoo, että kentän käsite tarjoaa uusiutuvien kysymysten yhtenäisen systeemin, jonka avulla on mahdollista päästä pois positivistisen empirismin teoreettisesta ja teoreettisen diskurssin empirisistä tyhjyydestä. (Ema., 139; kurssiivi Bourdieu.)

Bourdieu määrittelee *kentän* käsitteensä näin:

"Tässä on yksinkertainen kentän käsitteen määritelmä, mukava, mutta kuten kaikki määritelmät, puutteellinen: kenttä on voimien kenttä, jossa toimijat valtaavat

⁸⁷ J.P. Roos huomauttaa, että kentän käsite on peräisin Kurt Lewiniltä (Roos 2006, 93).

asemia, jotka tilastollisesti määrittävät heidän asemiaan ottaen huomioon kentän; nämä asemien valtaukset pyrkivät joko säilyttämään tai muuttamaan voimien välisen suhteiden rakennetta, joka on perustava itse kentälle.” (Bourdieu 2005, 30.)

Pohtiessaan minkä tahansa yhteiskunnassa sijaitsevan kentän ominaisluonnetta

Bourdieu toteaa myös seuraavaa:

”Kysymys kentän rajoista on erittäin vaikea jo pelkästään siksi, että *rajat ovat jatkuvan kilpailun kohteena itse kentällä* (Bourdieu & Wacquant 1995, 127; kurssiivi Bourdieu). - - - Kentän käsite muistuttaa meitä siitä, että yhteiskuntatieteen todellinen objekti ei ole yksilö. Näin on siitä huolimatta, että kenttää ei ole mahdollista konstruoida muutoin kuin tekemällä se yksilöjen kautta. (Ema., 135.) - - - Valtio – jos tätä nimitystä välttämättä halutaan käyttää – on näin ollen kenttien kokonaisuus” (ema., 140).

Loïc J. D. Wacquant sanoo, että Bourdieu korvaa sisällyksettömän käsitteen ”yhteiskunta” *kentän* ja *sosiaalisen tilan* käsitteillä. Niinpä Bourdieulle eriytynyt yhteiskunta ei ole systeemisten funktioiden, yhteisen kulttuurin, risteävien konfliktien tai kaikkialle ulottuvan auktoriteetin integroima saumaton kokonaisuus, vaan se on suhteellisten autonomisten ”pelien” sfäärien kokonaisuus, jota ei voida palauttaa sen enempää kapitalismin, modernismin tai postmodernismin logiikan kuin minkään muunkaan yleisen yhteiskunnallisen logiikan alaisuuteen. Edelleen molemmat Bourdieun avainkäsitteistä – toisin sanoen kenttä ja habitus – tarkoittavat Wacquantin mukaan *suhteiden kimppua*. Yksittäinen kenttä sisältää joukon, tiettyihin vallan tai pääoman muotoihin perustuvien positoiden välisiä objektiivisia suhteita. Kaksi ominaisuutta ovat Wacquantin mukaan keskeisiä kentän suppealle määritelmälle. Ensinnäkin kenttä on objektiivisten voimien mallittunut järjestelmä, paljolti magneettisen kentän tavoin. Kenttä on siis relationaalinen muodostelma, jolla on spesifi painovoima. Tuo painovoima vaikuttaa kaikkiin piiriinsä joutuviin kohteisiin ja toimijoihin. Toiseksi kenttä on samanaikaisesti myös *konfliktin* ja kilpailun tila. Analogiana kentälle voidaan pitää taistelukenttää, jolla osallistujat kamppailevat saadakseen monopolin niihin pääomalajeihin nähden, jotka ovat kentällä käypiä. (Wacquant 1995b, 36 – 38; ks. myös Thompson 1995, 12; viimeinen kurssiivi Wacquant; kentän käsitteen soveltamisesta suomalaisessa journalismin tutkimuksessa ks. myös J. Rahkonen 2006.)

Sekä kenttä että habitus ovat Wacquantin mukaan relationaalisia käsitteitä siinä

lisämerkityksessä, että ne toimivat täysin *vain suhteessa toisiinsa*. Kenttä ei siis ole yksinkertaisesti vain kuollut rakenne tai joukko tyhjiä paikkoja, vaan nimenomaan pelitila, joka on olemassa vain mikäli pelaajat tulevat siihen, uskovat siihen ja aktiivisesti tavoittelevat sen tarjoamia palkintoja. (Wacquant 1995b, 39; kursiivi Wacquant.) Bourdieun ajatteluun perehtyneet Donald Broady ja Mikael Palme kuvaavat kentän käsitettä siten, että ihmiset kerääntyvät yhdessä jonkin ympärille, johon he uskovat ja josta he kiistelevät. Näin esimerkiksi muotimaailmassa hyvä vaatemaku on se, jonka ympärillä pelataan, kun taas esimerkiksi kirjallisuuden kentällä kysymys on siitä, mikä on hyvää kirjallisuutta. (Broady & Palme 1987, 14 – 15.)

Joukkoviestinnän tutkija ja opettaja Dan Laughey sanoo, että Bourdieun kenttäteoria tarjoaa perspektiivin median ja kulttuurin kuluttamiseen, joskin Bourdieun teoria on hänen mukaansa keskittynyt etupäässä median ja kulttuurin tuotantoon. Niin ikään Laughey määrittelee Bourdieun *kentän* käsitteen paikaksi, jossa erilaiset käytännöt, taistelut ja mahdollisuudet säätelevät erilaisia kulttuurin tuotannon areenoita; niinpä on olemassa esimerkiksi kirjallisia kenttiä, koulutuksellisia kenttiä, median kenttiä ja niin edelleen. Jokaisella kentällä on oma asemien hierarkiansa (so. harjoittelijat, toimeenpanijat, managerit, johtajat jne.), joka toimii rajoittaakseen, säännöstelläkseen ja luodakseen uudelleen tiettyjä kulttuurituotannon malleja ja menettelytapoja. (Laughey 2007, 189 – 190.) Edelleen jokaisella kentällä on omat sääntönsä, rakenteensa ja asemansa, ja niinpä niiden intressitkin ovat eriytyneet aina kunkin kentän mukaan (Sulkunen 2006, 143). Kentät ovat Bourdieun ajattelussa taistelun areenoita, joilla yksilöt ja organisaatiot joko tiedostaen tai tiedostamatta kilpailevat lisätäkseen sellaisen pääoman⁸⁸ muotoja, joita he omistavat (Benson & Neveu 2005, 4). Kaiken kaikkiaan kentän käsite avaa Rodney Bensonin ja Erik Neveun mukaan mediatutkimukselle uuden analyysiyksikön: sen avulla voidaan laskeutua journalistien ja mediaorganisaatioiden maailmaan tutkimaan sitä, miten he/ne elävät suhteessa toisiinsa (ema., 11).

Bourdieun ja hänen kollegoidensa kehittämä käsite *kenttä* tarjoaa uuden tavan ymmärtää ja selittää myös uutistuotannon rajoituksia ja prosesseja mediassa. Benson ja Neveu väittävät, että oppineet, jotka jo tuntevat esimerkiksi sellaiset tilaan liittyvät käsitteet kuin Jürgen Habermasin *public sphere* tai Manuel Castellin *media space* voivat löytää kentän käsitteestä edellisiä hyödyllisemmän empiirisen työkalun, joka avaa uusia

⁸⁸ Bourdieun pääoman käsitteestä tarkemmin luvussa 4.1.6.

mahdollisuuksia mediatutkimukselle (Benson & Neveu 2005, 1). Bensonin ja Neveun mukaan Bourdieun kentän käsite tulee kuitenkin erottaa Habermasin julkisen sfäärin käsitteestä, koska Habermasin käsitteellistämistavassa joukkoviestinnän suhde julkiseen sfääriin keskittyy vain yhden muuttujan eli kaupallistumisen ympärille (ema., 9). Julkisuuden tutkija Nick Crossley toteaa, että Bourdieun teoreettinen ajattelu voi laajentaa ja syventää alun perin Habermasin nimeämän julkisen sfäärin (engl. *public sphere*) kritiikkiä, vaikkakaan Bourdieu itse ei usein nimenomaisesti tätä kyseistä käsitettä käytäkään.⁸⁹ Crossleyn mielestä Bourdieun työ tarjoaa tärkeän rungon tai puitteet, jonka avulla on mahdollista ymmärtää sekä empiirisesti että teoreettisesti analyysiä 'systemaattisesti vääristelystä viestinnästä', jonka myös Habermas varhaisemmissa töissään nimeää.⁹⁰ (Crossley 2004, 88.)

Crossley väittää edelleen, että Bourdieun historiallinen selostus on vastakkainen Habermasin argumenteille ja se tarjoaa edellistä moniarvoisemman kuvauksen eri (sosiaalisten) syiden muotojen valikoimalle (ema., 92). Koska Habermasin käsite ”ideaalisesta puhetilanteesta” perustuu Crossleyn käsityksen mukaan yliluonnollisiin johtopäätöksiin ja avomielisen sopimuksen abstraktiin malliin, nämä ideaalit eivät hänen mukaansa realisoidu käytännön sosiaalisissa asiayhteyksissä. Crossley kysyykin, miten voisimme saada poliitikot, journalistit, oppineet ja taiteilijat ymmärtämään, että parhaiten he edistävät omia tarkoituksiaan edistämällä meidän kaikkien yhteistä hyvää. Edelleen Crossley kysyy, miten voisimme varmistaa sen, että kaikilla kansalaisilla olisi tasa-arvoinen pääsy tähän ”säännösteltyyn konfliktiin”. Edellä esitetyt kysymykset eivät ole helppoja, mutta ne ovat hänen mukaansa realistisempia kuin Habermasin esittämä vaihtoehto. (Ema., 110.)

Olennaista Bourdieun kentän käsitteen ymmärtämiseksi on ymmärtää se, että periaatteessa aivan kaikki yhteiskunnallinen toiminta tapahtuu Bourdieun mukaan näillä erityisillä kentillä yhteiskunnassa: on esimerkiksi politiikan, filosofian, uskonnon tai

⁸⁹ Myös J.P. Roos on Bourdieuta haastatellessaan kysynyt suoraan tämän suhteesta Habermasiin: Bourdieu kuulemma vastasi aikoinaan Roosille viittaamalla Kommunistisen manifestin saksalaista filosofiaa koskevaan kohtaan (ks Roos 1985, 11).

⁹⁰ Bourdieun tavoin myös saksalainen yhteiskuntafilosofi Jürgen Habermas kannattaa eurooppalaisen julkisen sfäärin luomista oikeudenmukaisuuden ja vapauden puolustamiseksi. Niilo Kaupin mielestä Habermas edustaa kuitenkin Bourdieuta käytännöllisempää vaihtoehtoa, jossa abstraktit ongelmat pyritään ratkaisemaan konkreettisten ehdotusten kautta yhteistyössä poliittisten päättäjien kanssa. Näin Euroopassa kamppailee Kaupin mukaan kaksi poliittista ja älyllistä kulttuuria, joilla molemmilla älymystöllä on keskeinen rooli joko vastarinnan kiikenä tai vallanpitäjien neuvonantajana. (Kauppi 1999, 15 – 16.)

tieteen kenttiä (Bourdieu 1985, 105). Bourdieun kenttäteoria seuraa sosiologian klassikoita Max Weberiä ja Emilé Durkheimia siinä, että se ymmärtää modernin yhteiskunnan puoliautonomisten ja lisääntyvässä määrin erikoistuneiden toimintafäärien erilaistumisena: edellä esitettyä listaa voisi jatkaa esimerkiksi talouden kentällä, kulttuurintuotannon kentällä, journalismin kentällä, teatteritaiteen kentällä ja niin edelleen. Mikä Bourdieulle on tosiasiallista tai todellista, on samalla myös suhteellista – tai kuten hän itse sanoo:

”- - - ajattelu kentän käsitteen avulla on ajatella suhteellisesti - - - analyttisin termein, kenttä voidaan määritellä verkostona tai rakenteena tai objektiivisina suhteina asemien välillä”. (Bourdieu & Wacquant 1992, ref. Benson & Neveu 2005, 2 – 3.)

Kentän rakennetta Bourdieu kuvaa ”taistelussa” mukana olevien agenttien tai erilaisten yhteiskunnallisten instituutioiden voimasuhteiden *tilaksi* tai erityispääoman jakautumaksi, joka on hankittu taistelun kuluessa ja joka suuntautuu kentällä tapahtuviin tuleviin strategioihin (Bourdieu 1985, 106). Tilan käsitettä Bourdieu kuvailee puolestaan niin, että tila on joukko toisistaan eroavia ja samanaikaisesti olemassa olevia, toisiinsa nähden ulkoisia ja toistensa suhteen määrittyviä asemia. Nämä asemat määrittyvät *erillisyytensä*, läheisyyden, naapuruuden tai kaukaisuuden sekä järjestyssuhteiden, kuten yläpuolella-, alapuolella- ja *välissäolon* avulla. (Bourdieu 1998, 15; kursivoinnit Bourdieu; ks. myös Bourdieu 2000, 7.) Sosiaalisen tilan käsitettä kuvatessaan Bourdieu siteeraa Pascalin kuuluisaa lausetta: ”Maailma sisältää minut ja nielaisee minut kuin pisteen, mutta minä sisällän sen”; Pascalin käyttämän maailma-termin tilalle Bourdieu vain sijoittaa sosiaalisen tilan käsitteen. Edelleen Bourdieu kutsuu tätä Pascalin ”pistettä” *näkökulmaksi*, joka on lähtökohta sosiaaliseen tilaan sijoittuvasta pisteestä luodulle katseelle tai *perspektiiville*, jonka muodon ja sisällön määrää se objektiivinen asema, josta se avautuu. (Bourdieu 1998, 24; kursiviti Bourdieu; myös Bourdieu 2000, 12.)⁹¹ Edelleen tilan käsite sisältää Bourdieun mukaan periaatteen, jonka mukaan sosiaalinen maailma *koostuu suhteista*; niinpä näiden suhteiden tila on Bourdieun mukaan yksilöiden ja ryhmien käyttäytymisen todellinen alkuperä, vaikka se onkin näkymätön ja aina vaikea saattaa empiirisesti ilmi (Bourdieu

⁹¹ Mitä tieteenfilosofiaan ja todellisuuden ontologiseen rakenteeseen tulee, niin Bourdieun näkemystä kuvaa hyvin hänen seuraava toteamuksensa: ”Sosiaalinen tila on hyvinkin ensimmäinen ja viimeinen todellisuus, koska se hallitsee vielä niitä kuvauksia, joita sosiaalisilla toimijoilla voi olla” (Bourdieu 1998, 24).

1998, 43; kursiiivi Bourdieu).

Bourdieu siis käyttää tilaa koskevia, suhteellisia kielikuvia ilmaistessaan mielikuvaansa journalismin kentän järjestäytyneisyydestä, muista yhteiskunnan kentistä ja laajasta sosiaalisesta maailmasta. Bourdieun teoreettisessa ajattelussa kaikki yhteiskunnat ilmenevät sosiaalisina tiloina, siis erojen järjestelminä, joita ei voida kunnolla ymmärtää löytämättä erojen alkusyytä. Tämä alkusyy on Bourdieun mukaan se ajan ja paikan mukaan vaihteleva rakenne, joksi tarkasteltavassa yhteiskunnassa keskeisessä asemassa olevat vallan muodot ja pääoman lajit jäsentyvät. Bourdieu kutsuu sosiaalista tilaa *kentäksi* omien sanojensa mukaan juuri sen vuoksi, että hän haluaa tutkia ja kuvata tuon tilan *muutosta ja pysyvyyttä*. (Emt., 44.)

Bourdieun sosiologisesti jäsentynyttä sosiaalista maailmaa voidaan seikkaperäisemmin kuvailla kartalla, jota halkoo pystysuora ja vaakasuora akseli. Kartta näyttää yksinkertaista seuraavalta: pystysuora akseli kartalla mittaa tai kuvaa Bourdieun kenttäteoriassa niin kutsuttua pääoman kokonaisvolyyymiä, kun taas vaakasuora akseli mittaa tai kuvaa kulttuurisen ja taloudellisen pääoman suhdetta. Edelleen kartan vaakasuoran akselin *vasemmalle* puolelle Bourdieu on sijoittanut *kulttuurisen pääoman* vahvimmillaan ja *oikealle* puolelle *taloudellisen pääoman* vahvimmillaan. Näin ollen siirryttäessä akselilla vasemmalta oikealle Bourdieun hahmottelemassa sosiaalisessa avaruudessa kulttuurisen pääoman osuus vähenee kun taas taloudellisen pääoman osuus kasvaa – ja toisinpäin. Edelleen yhteiskunnan luokkarakenteen pohjalta huipulle eli pystysuoralla akselilla alhaalta ylöspäin siirryttäessä kaikenlaisen pääoman muodot lisääntyvät, alhaalla on siis kaikkein vähiten mitä tahansa pääomaa kun taas akselin huipulta kaikkia pääomalajeja löytyy eniten. (Benson & Neveu 2005, 4 – 5; ks. myös Bourdieu 1998, 17 sekä Bourdieu 2000, 6.)

Sosiaalisen maailman huipulle Bourdieu sijoittaa erityisen *vallan kentän*. Bourdieu toteaa ryhtyneensä käyttämään vallan kentän käsitettä sen vuoksi, että hän halusi tehdä selkoa yhteiskunnan rakenteellisista vaikutuksista, joita ei voinut muuten ymmärtää. Vallan kenttä ei kuitenkaan ole Bourdieun mukaan kenttä muiden kenttien joukossa, vaan se on pääoman eri lajien välisten voimasuhteiden tila; toisin sanoen sellaisten toimijoiden välisten voimasuhteiden tila, joilla on niin suuri määrä jotakin pääoman monista lajeista, että he kykenevät hallitsemaan kenttäänsä. (Bourdieu 1998, 45 – 46.) Edelleen Bourdieu pitää valtiota itseään eri pääomalajien keskittymisprosessin

tuloksena: tämä keskittyminen tekee valtiosta eräänlaisen metapääoman haltijan, joka jakaa valtaa toisille pääomalajeille ja niiden haltijoille. Edelleen eri pääomalajien (vastaavien kenttien rakentumisen kanssa rinnakkainen) keskittyminen johtaa näin puhtaasti valtiolle ominaisen pääomalajin *syntyyn* ja mahdollistaa valtion vallankäytön eri kentillä ja pääoman erityisiin lajeihin, varsinkin niiden välisiin vaihtokursseihin ja samalla niiden haltijoiden keskinäisiin voimasuhteisiin. Tämän seurauksena itseään valtiota rakennetaan Bourdieun mukaan *vallan kentän* rakentamisen rinnalla. Bourdieu nimeää siis vallan kentän pelitilaksi, jonka sisällä pääoman eri lajien haltijat taistelevat *nimenomaan* vallasta valtioon eli valtiollisesta pääomasta, joka antaa valtaa eri pääomalajeihin ja koululaitoksen kautta niiden tuotantoon. (Emt., 92; kursivoinnit Bourdieu.)

Tärkeää koko Bourdieun kenttäteorian ymmärtämisen kannalta ja tämän tutkimuksen sanoman ymmärtämiseksi on se, että Bourdieu pitää *journalismin kenttää vallan kentän osana* eli *journalismin kenttä sijoittuu* Bourdieun teoriassa *vallan kentän sisään*. Toisin sanoen journalismin kenttä on mikrokosmos suuremman makrokosmoksen eli vallan kentän sisällä – kuitenkin omine lainalaisuuksineen. Edelleen journalismin kentän vaakasuoran akselin *vasemmalla* navalla – toisin sanoen siellä, missä *kulttuurista pääomaa* on eniten – on rajattua kulttuurista tuotantoa kuten esimerkiksi pieniä kirjallisuuslehtiä⁹² ja avantgarde -taidetta, kun taas saman vaakasuoran akselin *oikealla* navalla – siis siellä, missä *taloudellista pääomaa* on eniten – journalismin kenttä sijoittuu laajan mittakaavan kulttuurituotannon alueelle, joka on suunnattu nimenomaisesti suurelle yleisölle – esimerkkinä tästä massaviihde. Bourdieu väittää, että journalismin kentän hallitseva tendenssi yhteiskunnassa sijoittuu jälkimmäiselle puolelle, toisin sanoen vaakasuoran akselin oikealla puolelle eli sinne, missä taloudellista pääomaa on eniten. Edelleen Bourdieu pitää journalismin kentän autonomiaa hyvin heikkona (Benson & Neveu 2005, 4 – 5; Bourdieu 2005, 33 ja 41), vaikkakin journalismin kenttä yrittää tyrkyttää rajoituksiaan kaikille muille kentille (Bourdieu 2005, 41).

Koska journalismin kenttä on keskeisellä paikalla vallan kentällä eli ikään kuin sen *sisällä*, niin journalismin kentän muodonmuutoksilla on todellakin väliä ja merkitystä siinä, mitä tulee koko yhteiskuntaan ja sen toimintaan. Bourdieun ajattelussa

⁹² Analogia Suomessa ilmestyvään *Teatteri*-lehteen on ilmeinen.

esimerkiksi tieteen kenttä ja politiikan kenttä kilpailevat keskenään siitä, kuka määrää yhteiskunnan sosiaaliseen maailmaan kohdistuvasta legitimiistä visiosta. Koska yhteiskunnassa toimivat kentät ovat vahvasti kietoutuneet yhteen ja koska *nimenomaan journalismi* on ratkaiseva välittäjä kaikkien muiden kenttien välillä – samanaikaisesti kun journalismin kenttä on muuttunut yhä kaupallisemmaksi ja samankaltaisemmaksi yhteiskunnan talouden kentän kanssa –, kenttien yhdenmukaistumisen paine on kova ja ne tulevat vedetyiksi yhä lähemmäksi kenttien kaupallista napaa laajemmalla vallan kentällä. Tämä on Bensonin ja Neveun tulkinnan mukaan Bourdieun teoksen *On Television* pääteesi. (Benson & Neveu 2005, 6.)⁹³

Journalismin kentän olemassaolosta Bourdieu on todennut, että journalismi muodostaa oman pienoismaailmansa, jolla on omat lakinsa. Bourdieu sanoo, että journalismin kenttää määrittää sekä sen asema maailmanlaajuisesti että myös toisten mikrokosmosten (so. kenttien) siihen kohdistama vetovoima ja torjunta. (Bourdieu 1999a, 58.) Journalismin kenttään liittyy Bourdieun mukaan lisäksi tietty erityispiirre: se on huomattavasti riippuvaisempi ulkoisista voimista kuin mikään muu kulttuurintuotannon kenttä. Journalismin kenttä on myös suoraan riippuvainen kysynnästä ja Bourdieun mukaan kenties vielä tiukemmin alistettu markkinoiden ja kansan tuomiolle kuin esimerkiksi poliittinen kenttä. Bourdieu väittää myös, että journalismin kenttä on katsojalukujen kautta alistettu taloudellisen kentän pakoille. Lisäksi erittäin epäitsenäinen, erittäin vahvasti kaupallisille paineille alistettu journalismin kenttä kohdistaa Bourdieun mukaan itse rakenteellista painetta kaikkiin muihin kenttiin. (Emt., 75 – 76.)

Bourdieu toteaa journalismin kentästä näin:

”Sanottaessa että se on riippumaton ja että sillä on oma lakinsa tarkoitetaan, ettei siellä tapahtuvaa voida ymmärtää suoraan ulkoisista tekijöistä lähtien.” (Emt., 58.)

⁹³ Bourdieu sanoo samasta asiasta näin: ”Yleistäen voidaankin sanoa, että taloudellinen valta vaikuttaa kulttuurintuotantoon epäilemättä juuri lehdistön välityksellä, sillä viehätysvoimalla joka lehdistöllä on kulttuurin tuottajiin, etenkin heistä kaikkein epäitsenäisimpiin, ja sillä vaikutuksella joka lehdistöllä on teosten kaupalliseen menestykseen, sekä myös kulttuurihyödykkeiden kauppiaitten (muun muassa kustantajien ja galleristien) välityksellä. Kaupallinen logiikka, jota vastaan kaikki autonomiset maailmat, taiteen, kirjallisuuden ja tieteen maailmat ovat rakentuneet, tunkeutuu näihin nimenomaan journalismin välityksellä – mikä on perusteellisen tuhoisa vaikuttamisen muoto, koska se suosii kaupalliselle kysynnälle kaikkein suorimmin alistuneita tuotteita ja tuottajia, kuten ’toimittaja-filosofia’, joista Wittgenstein puhui.” (Bourdieu & Haacke 1997, 33 – 34.)

Muistutettakoon, että tämän tutkimuksen keskeiset tutkimuskysymykset kiertyvät muutoksen problematiikan ympärille juuri teatterikriitikon vallankäytön näkökulmasta. Vallan kentän käsitteeseen liittyy läheisesti myös Bourdieun nimeämä *symbolinen valta*, joka viittaa kykyyn muokata ihmisen habitusta, toisin sanoen ihmisten ajattelun kategorioita ja tunteita, joiden avulla havaitsemme ja luokittelemme maailman tapahtumia. Symbolisen vallan vaikutuksesta monet asiat ja sosiaaliset suhteet tuntuvat olevan ikään kuin luonnostaan niin kuin ne ovat, jolloin niistä tulee toiminnan kyseenalaistamattomia lähtökohtia. Toisin sanoen symbolinen valta luonnollistaa sosiaalisia suhteita ja saa ne näyttämään annetuilta ja muuttumattomilta. Tämä tapahtuu aina silloin, kun sosiaalisen maailman rakenne vastaa yksityisen ihmisen habitusta: niinpä symbolinen valta saa meidät tekemään ja haluamaan tiettyjä asioita ikään kuin vapaaehtoisesti. Tämä puolestaan auttaa selittämään sitä helppoutta, jolla vallanpitäjien vähemmistö dominoi hallittuja eli väestön enemmistöä, myös liberaalin demokratian maissa. (Kaitavuori & Büchi 1997, 9 – 10.)

Tulkitsen Bourdieun kehittämän kentän käsitteen ja pääaineistoni avulla sitä, miten toisaalta teatteritaiteesta kertovassa populaarijulkisuudessa (eli tekemissäni teatterikriitikoiden teemahaastatteluissa) ja toisaalta teatteritaidetta käsittelevässä eliittijulkisuudessa (eli tutkimissani *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa) näkyvät Bourdieun hahmottamat kentät: nostan aineistostani esiin ensinnäkin *teatteritaiteen kenttää* ja toisaalta sitä käsittelevää ja ruotivaa *journalismin kenttää*. Nämä molemmat kentät asettuvat bourdieulaisittain puolestaan osaksi laajempaa kulttuurin tai – jos tällaista nimitystä halutaan käyttää – *kulttuurintuotannon*⁹⁴ *kenttää*.

Tarkastelen työssä jonkin verran myös *akateemista kenttää*, koska teatteritaiteesta kirjoittaminen lienee vaatinut teatterikritikoilta ainakin jonkinlaisia teatterialan akateemisia opintoja: olen siis kiinnostunut siitä, millä tavoin akateemisen kentän vaikutus mahdollisesti näkyy teatterikritikkojen puheessa. Edelleen tarkastelen työssäni Bourdieun nimeämää *talouden kenttää*: erityisesti kiinnostaa se, onko teatterikritiikki muuttunut sen kirjoittajien mielestä yksilotteisemmaksi ja kaupallisemmaksi tutkimallani ajanjaksolla. Samoin pohdin sitä, missä määrin talouden kenttä sanelee

⁹⁴ Termi ”kulttuurintuotanto” on omasta näkökulmastani käsin vastenmielinen, koska en pidä mitään taiteen lajia – tämän tutkimukseni tapauksessa esimerkiksi teatteritaidetta – pelkkänä (kaupallisena) tuotantona. Yksilotteisen ja lattean, markkinahenkisen termin ”tuotanto” tilalle haluaisin etsiä toisenlaisen ilmaisun ja paremman puutteessa ehdotan termiä ”kulttuurinluominen”. Käytän kuitenkin tässä tutkimuksessa jatkossa termiä ”kulttuurintuotanto”, koska se kuvaa hyvin juuri journalismin kenttää.

teatterikritiikin ilmisisältöä populaarijulkisuudessa ja miten talouden kenttä ylipäättään vaikuttaa teatterikritiikin kirjoittamisen ehtoihin käytännössä, siis konkreettisen toimitustyön tasolla.

Talouden kentän⁹⁵ vaikutuksia kriitikkojen puheesta etsiessäni tuon esiin esimerkiksi sitä, tyydytäänkö teatterikritiikissä yksinkertaisesti ja aggressiivisesti ainoastaan vain markkinoimaan jotain tiettyä teatteriesitystä. Humanismin hengessä tarkastelen, onko yksittäinen teatteritaiteilija vain eräänlainen teatterikritiikin kertakäyttötuote, joka voidaan käyttökelvottomana vaihtaa uuteen, esimerkiksi paremman väriseen tavaraan – tavaraan, joka ei vahingossakaan häiritse katsojan silmää ja muistuta hänelle maailman ikävistä ja surullisista asioista? Pohdin edelleen aineistoni valossa sitä, mikä ylipäättään on talouden kentän näkökulmasta teatteritaiteilijan tehtävä yhteiskunnassa: onko hän vallanpitäjien totuuksia toisteleva narri, kauniisti puettu, tyhjänpäiväisyyksiä höpöttelevä kertakäyttötuote vaiko sittenkin syvästi tunteva ihminen, joka on sattunut valitsemaan itselleen erittäin vaativan ammatin?⁹⁶ Entä mikä on kriittikona toimivan journalistin arvokas ja humaani tehtävä yhteiskunnassa – jälleen nimenomaan talouden kentän näkökulmasta?⁹⁷ Voidaanko arvokkuudesta ja humaaniudesta ylipäättään aineistoni pohjalta edes puhua?⁹⁸

Samoin tarkastelen työssä myös *politiikan* kenttää eli tarkemmin sanottuna sitä, miten erilaiset ideologiset maailmankatsomukset – nimitettiinpä niitä sitten

⁹⁵ Bourdieu toteaa talouden kentästä seuraavaa: ”On todellakin syytä pelätä, että turvautuminen mesenaatteihin taiteen, kirjallisuuden ja tieteen rahoittamiseksi saattaa taiteilijat ja tieteenharjoittajat vähitellen aineellisesti ja henkisesti riippuvaisiksi taloudellisista voimista ja markkinoiden asettamista reunaehdoista. Joka tapauksessa on pelättävissä, että julkiset rahoittajat voivat käyttää yksityisten mesenaattien tuloa tekosyynä vetäytyä ja lopettaa avustuksensa. Tästä on se uskomaton seuraus, että kansalaiset edelleen, yritysten verovapauden välityksellä, rahoittavat taidetta ja tiedettä ja kaiken lisäksi sitä symbolista vaikutusta, joka heihin itseensä kohdistuu, siltä osin, kuin tämä rahoitus näyttäytyy seurauksena yritysten epäitsekästä anteliaisuudesta. Siinä toimii äärimmäisen kiero mekanismi, joka tekee meistä oman huijauksemme maksumiehiä.” (Bourdieu & Haacke 1997, 29 – 31.)

⁹⁶ Tässä mieleen palautuu muinainen Rooma ja sen gladiaattoritaistelut: tämän päivän teatteritaiteilija rinnastuu tuolloin gladiaattoriin, jonka tehtävä oli oman henkensä uhalla vain viihdyttää kansaa – verenhimoisen kansan halusi leipää ja sirkushuveja.

⁹⁷ Bourdieu itse pohti tätä problematiikkaa näin: ”Niinpä esimerkiksi liikeyritykset ainakin Ranskassa ovat onnistuneet tekemään melkoisen joukon toimittajia, erityisesti TV-toimittajia, itsestään riippuvaisiksi tarjoamalla näille erittäin hyvin palkattuja keskustelujen ja viestintäkurssien juontotehtäviä. Monet julkisälyköt ovat menneet mukaan johtajistolle suunnattujen esitelmätilaisuuksien show bisnekseen, jossa heidän on mahdollista ansaita kuukauden palkka yhdessä illassa. Tällaisen toiminnan epäilemättä hyvin salakavalaa vaikutusta on hyvin vaikea arvioida, mutta ei liene todennäköistä, että se edistäisi riippumattomuutta taloudellisesta vallasta ja yleensäkin rahaan ja voiton saantiin perustuvista arvoista, joita vastaan kirjallisuuden ja taiteen maailmat ovat alun alkaen rakentuneet.” (Bourdieu & Haacke 1997, 31 – 32.)

⁹⁸ Tämän kysymyksen osalta jätän aineistoni lopullisen tulkinnan tutkimuksen lukijalle.

vasemmistolaisiksi, oikeistolaisiksi tai miksi tahansa – ovat teatterikriitikkojen itsensä mielestä vaikuttaneet heidän henkilökohtaiseen kirjoittamiseensa ja teatterikritiikin ilmisisältöön. Tarkasteluni näkökulma politiikan kentän vaikutuksesta teatterikriitikkojen omaan journalistiseen työhön voitaisiin muotoilla myös näin: onko politiikka vienyt maamme eturivin teatterikriitikkoja kuin pässiä narussa vai ovatko nuo samaiset teatterikriitikot olleet sittenkin niin taitavia ja syvähenkisiä kirjoittajia, että he ovat paremminkin itse onnistuneet viemään politiikkaa tutkimallani ajanjaksolla Suomessa?⁹⁹ Lopulta tarkastelen työssä myös *vallan* kenttää – jonka yksi osa *journalismin kenttä* bourdieulaisittain siis on. Perimmäinen kysymykseni vallan kentän kohdalla kuuluu: heijastaako journalismi – kuten Bourdieu väittää – itse asiassa vain vallan kentän näkemyksiä kansalaisille, eli onko journalismi vain vallan kentän käsikassara, sen näkemyksiä toisteleva kumiseva rumpu? Toisin sanoen: miten *itsenäisenä* teatterikriitikot omaa kirjoittamistaan pitävät eli missä määrin he ovat olleet tietoisia oman vallankäyttönsä erityisluonteesta, jota Bourdieun konstruoimat kentät niin erinomaisesti kuvaavat?¹⁰⁰

Edellä esittämieni kenttien toisiinsa kietoutumista kuvaakin erityisen hyvin Bourdieun seuraava luonnehdinta, johon päätän tämän alaluvun:

”Älymystön maailma on toisinaan raakojenkin taistelujen paikka, ja sen itsenäisyyttä ja autonomiaa puolestaan uhkaavat kaikenlaiset ulkopuoliset voimat, joista pelottavin nykyään on ilman muuta journalismi, ja sitä puolestaan ohjaavat toiset voimat: politiikan enemmän tai vähemmän salakavalat voimat tai talouselämän voimat, erityisesti siksi, että mainonnan, siis mainostajien, kautta niiden vaikutus ulottuu lehdistön rahoitukseen.” (Bourdieu & Haacke 1997, 43.)

⁹⁹ Tämä on politiikan toimittajan kohtaama peruskysymys: viekö politiikka toimittajaa, jolloin toimittaja kirjoittaa jonkun politiikan persoonasta mieltelevän henkilöjutun varsinaiset politiikan sisäلتökysymykset ohittaen vai viekö toimittaja puolestaan politiikkaa – joko asiallisesti ja perusteellisesti argumentoiden tai – mikä on paljon ikävämpää – politiikan henkilöön kohdistuvaan pikkunäppärään ilkeilyynsä sortuen?

¹⁰⁰ Kulttuurintuotannon kenttää esimerkiksi kuvataiteen kohdalla Bourdieu kuvaa seuraavasti: ”On olemassa kokonainen riippuvuussuhteiden verkosto... Taiteilijoiden on pidettävä näyttelyitä museoissa päästäkseen taidemarkkinoille, saadakseen julkista tukea. Museoiden on saatava julkisten tahojen tunnustus saadakseen sponsoreita. Ja kaikesta tästä muodostuu ristikkäisten paineiden ja riippuvuuksien kokonaisuus, joka sitä vastustavista voimista huolimatta jatkaa toimintaansa.” (Bourdieu & Haacke 1997, 26.)

4.1.2 Kielipeli

Oman käsitykseni mukaan Bourdieun teoreettisen tarkastelun ytimeksi hahmottuu inhimillinen kieli ja kielenkäyttö.¹⁰¹ Käyttämällä kieltä välineenään yhteiskuntaa hallitsevat ryhmät hallitsevat muita ihmisiä. Edelleen asioiden esittäminen kielen avulla, eli ne kielelliset tavat ja kielelliset pelit, joiden avulla ihmiset ilmaisevat itseään, on Bourdieun teoriassa keskeinen strateginen kysymys. Niinpä kielen ansiosta kukaan ei ole yhteiskunnassa ulkopuolinen eikä kukaan voi pysytellä ”pelin” ulkopuolella: toisin sanoen kieli muodostaa Bourdieun teoreettisessa ajattelussa markkina-alueen, jossa myydään ja vaihdetaan *merkityksiä*. (Roos 1985, 24.)

Väitöstyöni koko ongelmanasettelu kulminoituu Bourdieun kehittämän *kielipelin* käsitteen ympärille. Olen työssäni kiinnostunut siitä, minkälaisia kielellisiä keinoja teatterista kirjoittavat toimittajat ja kriitikot niin populaari- kuin eliittijulkisuudessaakin käyttävät, kun he hahmottavat toisaalta omaa asemaansa ja toisaalta taas teatterikritiikin ja ylipäätään kaikenlaisen kulttuurikirjoittelun asemaa yhteiskunnassa. Kysyn: miten edellä hahmottamani kentät näkyvät teatterikriitikkojen kielenkäytössä? Minkälaista bourdieulaista kielipeliä nämä kriitikot yhteiskunnassa käyvät? Ovatko he itse lainkaan tiedostaneet tällaisen pelin olemassaoloa?¹⁰² Entä onko kriitikkojen käymä kielipeli jollakin tavoin muuttunut tutkimallani ajanjaksolla?

Bourdieun kielipelin käsitteen ymmärtämiseksi on hyvä oivaltaa hänen alkuperäinen kritiikkinsä strukturalistista lingvistiikkaa ja sveitsiläistä kielitieteilijä Ferdinand de Saussurea kohtaan. Bourdieun mukaan aidolle lingvistiikalle on ominaista, että tutkimus kohdistetaan ensisijaisesti kielen merkitys- ja lauseopillisiin rakenteisiin sen sijaan, että tarkasteltaisiin, miten historialliset, yhteiskunnalliset ja muut ulkoiset tekijät kielen käyttöä määräävät. Bourdieu toteaa Saussuren kannan olleen, että kieltä täytyy lähestyä ”puolueettomana katselijana”, jonka yksinomaisena tavoitteena on ymmärtäminen, ja

¹⁰¹ Äidinkielenopettaja kun olen, minulle on luonnollista ajatella näin.

¹⁰² Ihmisyksilöitä erottelvan kielipelin sosiaalista julmuutta kuvaa erityisen hyvin Bourdieun seuraava luonnehdinta: ”Ymmärrän hyvin esimerkiksi Labovin yrityksen osoittaa, että gettojen mustien kieli voi sisältää yhtä hienostuneita teologisia totuuksia kuin Harvardin opiskelijoiden tieteellisesti eufemisoidut keskustelut. Tosiasiaksi kuitenkin jää, että jälkimmäisten hämärä kieli avaa kaikki portit, varsinkin Harvardin, kun ensiksi mainittujen kaikkein hämmästyttävimmät kielelliset keksinnöt jäävät koulumarkkinoilla ja kaikissa niiden tapaisissa sosiaalisissa tilanteissa täysin arvottomiksi.” (Bourdieu 1998, 204 – 205.)

että tällainen ”hermeneuttinen intentio” on kaikkien yhteiskunnallisten toimijoiden ominaisuus ja heidän käyttäytymistään ohjaava periaate. Tämä merkitsee Bourdieun mielestä kuitenkin sitä, että tutkijan roolina on olla ikään kuin vain grammaatikko, jonka pyrkimys on ainoastaan tutkia ja kodifioida kieltä, sen sijaan, että tutkija olisi itse puhuja, joka yrittää sanan voimalla toimia maailmassa ja maailmaa vastaan. Toisin sanoen saussurelaisittain ja hermeneuttisessa traditiossa kieltä käsitellään Bourdieun mielestä ainoastaan vain ajattelun välineenä ja erittelyn kohteena, siis – hieman kärjistäen – *kuolleen kielenä*. Näin ymmärrettynä kieli käsitetään Bourdieun mukaan vain suljetuksi systeemiksi, joka on irrotettu todellisesta käytöstään ja riisuttu käytännöllisistä ja *poliittisista* funktioistaan. (Bourdieu & Wacquant 1995, 174.)

Bourdieuun mukaan *kielelliset suhteet ovat aina symboleihin perustuvan vallan suhteita*. Toisin sanoen kielellisten suhteiden kautta puhujien ja heidän viiteryhmiensä voimasuhteet aktualisoituvat eri muodoissa. Näin ollen pelkästään lingvistisen analyysin ohjaamana on Bourdieun mielestä mahdotonta selittää ja ymmärtää mitään kommunikaatioaktia. Bourdieu väittää, että kun joku vaihtaa vaikkapa vain muutaman sanan jonkun toisen kanssa, kytkeytyy samalla monimutkainen ja monihaarainen historiallisten valtasuhteiden verkosto puhujan, jolla on tietty sosiaalinen auktoriteetti, ja tämän auktoriteetin enemmän tai vähemmän selvästi tiedostavan kuulijan välille – ja samalla niiden ryhmien välille, joihin sekä puhuja että kuulija kuuluvat. Bourdieu sanoo yrittäneensä tutkimuksillaan todistaa, että tärkeä osa verbaalisesta kommunikaatiosta, myös varsinainen viestin sisältö, jää ymmärtämättä, ellei oteta huomioon kielellisten viestien vaihdossa näkymättömänä läsnä olevaa *valtasuhteiden rakennetta* kokonaisuudessaan. (Ema., 175 – 176.)

Bourdieu väittää edelleen, että kun ihmisten väliset erot esimerkiksi ilmaistuissa mielipiteissä havaitaan yhteisöllisten havainnon kategorioiden ja kyseisten kategorioiden havaitsemis- ja jaotteluperiaatteiden kautta, ne muuttuvat symbolisiksi eroiksi ja muodostavat todellisen *kielen*. Näin ihmisten eri asemiin liittyvät erot, eli hyödykkeet, käytännöt ja erityisesti *käytöstavat*, toimivat Bourdieun mukaan kaikissa yhteiskunnissa kuten symbolisia järjestelmiä muodostavat erot. Nämä erot toimivat kielen foneemijoukon tapaan tai kuten myyttisen järjestelmän muodostava tunnusomaisten piirteiden ja erottelevien välimatkojen joukko *tunnusmerkkeinä*. (Bourdieu 1998, 19.)

Bourdieu käyttää kielipelin käsitettä puhuessaan niin kutsutuista kielen markkinoista. Kielen markkinat ovat Bourdieulle olemassa silloin, kun joku (esimerkiksi teatteritaiteilija) tuottaa diskurssin vastaanottajalle (esimerkiksi teatterikriitikolle), joka puolestaan kykenee arvioimaan ja arvostamaan sitä ja lopulta antamaan tuottajalle palkinnon (Bourdieu 1985, 112). Bourdieu kuvaa kielipelien luonnetta seuraavalla lausekaavallaan: ”kielellinen habitus + kielen markkinat = kielellinen esitys, diskurssi” (emt, 111).¹⁰³

Bourdieu sanoo kielen markkinoista sanatarkasti näin:

”Jokainen puheakti ja jokainen diskurssi on monien tapahtumien ja seikkojen yhteensattuma. Niissä kohtaa *kielellinen habitus*¹⁰⁴ ja *kielelliset markkinat*. Edellinen on joukko sosiaalisesti muotoutuneita ominaisuuksia, jotka määräävät, miten, mistä (so. ekspressiivinen intressi) ja millä kompetenssilla puhutaan. Kompetenssi on tällöin määriteltävä siten, että toisistaan erottamattomiksi nähdään yhtäältä kielellinen kyky eli kyky tuottaa rajaton määrä kieliopin muotovaatimuksia täyttävää puhetta ja toisaalta sosiaalinen kyky, joka on kyky käyttää tätä puhetta kunkin tilanteen ja tarkoituksen vaatimalla tavalla. *Kielelliset markkinat* taas ovat sellainen voimasuhteiden järjestelmä, joka erityiset sanktiot säätämällä ja erityistä sensuuria harjoittamalla määrää kielellisille tuotteille ”hinnan” ja sillä tavoin ohjaa kielellistä tuotantoa.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 178 – 179; kursivoinnit Bourdieu & Wacquant.)

Bourdieu toteaa edelleen kielipelistä, että mitä *panemme peliin*, on *illuusio*. Peli ikään kuin tempaa pelaajat mukaansa. He ottelevat toisiaan vastaan joskus julmastikin, mutta vain siinä määrin kuin he yhdessä uskovat peliin ja sen panoksiin eivätkä kiistä niiden arvoa. Kielipelin pelaajat osoittavat osallistumisellaan olevansa näin yhtä mieltä siitä, että peli on pelaamisen arvoista pelaamalla sitä. (Bourdieu & Wacquant 1995, 125 – 126.) Bourdieu toteaa, että jos ihmisen mieli on rakenteistunut yhdenmukaisesti sen maailman rakenteiden kanssa jossa hän pelaa, vaikuttaa kaikki hänestä päivänselvältä eikä itse kysymys, maksaako peli vaivan, herää. Toisin sanoen sosiaaliset pelit Bourdieun mukaan unohtuvat peleinä. Edellä mainittu illuusio on siis sellainen lumoutunut suhde peliin, joka on tulosta henkisten rakenteiden ja sosiaalisen tilan

¹⁰³ Kielen markkinat vaikuttavat siis suoraan siihen, miten jotakin tiettyä teosta – esimerkiksi vaikkapa teatteriesitystä – arvioidaan. Bourdieu pohtii kielen markkinoiden toimintaa suhteessa jonkin tietyn taideteoksen menestymiseen myös esimerkiksi näin: ”Yksi kulttuuripolitiikan ristiriitaisuuksista, sen kaikilla alueilla, on se, että kaikkein autonomisimmilla teoksilla ei ole markkinoita eivätkä ne siksi tule toimeen ilman julkista tukea, ja siitä, että tämä julkinen tuki, varsinkin lautakuntien sekä taide- ja tiedemaailman sisäpiirien vaikutuksesta, ei välttämättä ohjautu kaikkein autonomisimmille ja pätevimmille kirjailijoille, taiteilijoille ja tieteenharjoittajille.” (Bourdieu & Haacke 1997, 28.)

¹⁰⁴ Habituksen käsitteestä tarkemmin luvussa 4.1.4.

objektiivisten rakenteiden välisestä ontologisesta yhteensopivuudesta. (Bourdieu 1998, 131.)

Käytävän kielipelin luonnetta Bourdieu kuvailee myös niin, että jokainen sosiaalinen kenttä, olipa se sitten tieteellinen, taiteellinen, byrokraattinen tai poliittinen kenttä, varmistaa sen sisääntulijoilta illuusioksi kutsuttavan suhteen kenttään. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka yksittäiselle kentälle tulijat haluaisivatkin mullistaa kyseisen kentän sisäiset voimasuhteet, he samalla tunnustavat kielipelin sisältämät panokset, eivätkä ole niille välinpitämättömiä. Joka siis haluaa tehdä kentällä esimerkiksi vallankumouksen, hyväksyy hän Bourdieun mukaan kielipelin keskeiset sanattomat vaatimukset tietäen, että kenttä on tärkeä ja että sillä käytävä peli on riittävän tärkeä tuohon vallankumoukseen pyrkimiseksi. Bourdieu toteaa, että ihmisillä, joiden asemat kentällä ovat vastakkaisia ja jotka vaikuttavat kaikessa jyrkän vastakohtaisilta, on kuitenkin salainen ja sanaton sopimus siitä, että kentällä pelattavista asioista kannattaa taistella. (Bourdieu 1998, 132 – 133.)

Myös Niilo Kaupin mukaan Bourdieun ajattelussa kielellä ja sitä järjestävillä kategorioilla on suuri merkitys (Kauppi 2004, 81). Kauppi tähdentää, että Bourdieun ajattelussa koko yhteiskunnallinen todellisuus on suurimmaksi osaksi tai miltei kokonaan jatkuvan ja lakkaamattoman, kielellisen vuorovaikutuksen ja ”neuvottelun” tuotos. Näin ollen kaikenlainen kielenkäyttö yhteiskunnassa on Bourdieulle läpeensä poliittista toimintaa, jossa erilaisin voimavaroin varustetut ryhmät kamppailevat sen luonteesta. Tämä kielellinen vuorovaikutus ei tapahdu missään valtatyhjiössä, vaan yhteiskunnan hallitsevat ryhmät määrittelevät Bourdieun mukaan sekä kommunikaation sisällön että myös muodon. Näin valtaa pitävät muokkaavat jatkuvasti koko todellisuuden luonnetta, sen ontologiaa. (Emt., 82.) Edellä sanotun vuoksi valitsemani päättökäsitelmä eli tekstianalyysi on saanut vaikutteita diskurssianalyysistä: ymmärtääkseni Bourdieun teoria ja diskurssianalyysi sopivat erityisen hyvin yhteen; kuin vakka ja kansi.

Bourdieuun mukaan sosiaalinen maailma on siis paikka, jossa jatkuvasti taistellaan siitä, miten sosiaalinen maailma määritellään. Tässä katsannossa erityisesti akateeminen maailma (so. akateeminen kenttä) on sellaisessa erikoisasemassa, että sen tuomiot ja lausumat ovat yhteiskunnallisesti erityisen merkityksellisiä: akateemisessa maailmassa ihmiset kun taistelevat jatkuvasti siitä, kuka on valtuutettu ja oikeutettu kertomaan

totuuden sosiaalisesta maailmasta. (Bourdieu & Wacquant 1995, 95.) Tällöin esimerkiksi yksittäisen tieteen tekijän tehtävä yhteiskunnassa eli meitä ihmisyksilöitä ympäröivien loputtomien kielellisten pelien kokonaisuudessa on Bourdieun mukaan tärkeä. Bourdieu toteaa tieteen tekijöistä näin:

"Kun analyysin kohteena oleva peli koostuu - - - kaikkia muita diskursseja koskevan metadiskurssin tuottamisesta, sosiologin tarkoituksena on asettua *metatasolle*, siis pelin yläpuolelle pelkän diskurssin voiman avulla." (Bourdieu 1995, 303.)

Eri kenttien kielen tunkeutumisesta akateemiseen keskusteluun Bourdieu toteaa seuraavaa:

Mutta meidät filosofit tai yhteiskuntatieteilijät valloitetaan pian. Jotkut liike-elämän tai valtiontalouden edustajat esiintyvät jo ajattelijoina. - - - He eivät mainosta vain tuotteitaan vaan myös niiden tuottajia, siis itseään. Ja he käyttävät itsensä myymiseen samoja tekniikoita kuin tuotteidensa myymiseen - - -. Nykyisin toimittajat kilpailevat voitokkaasti filosofien ja tieteenharjoittajien kanssa näiden pyrkimyksessä sanoa tosiasioita maailmasta ja erityisesti yhteiskunnasta. He eivät enää tyydy välittämään tietoa, he haluavat tuottaa sitä. Ja he todellakin kykenevät tekemään tikustakin asiaa, kuten sanotaan, lyömään läpi päivästä toiseen väittelyn ja pohdinnan aiheita sekä vielä oikeat mielipiteet niistä. - - - (Bourdieu & Haacke 1997, 43 – 45.)

Politiikan kentän kielenkäytöstä Bourdieu sanoo puolestaan näin:

"Itseäni hätkähdyttää sen sijaan poliitikkojen hiljaisuus. Heillä on hämmästyttävä pula kansanjoukkoja liikkeelle ajavista ihanteista. - - - Varmaankin osasyynä on myös se, että poliittisen toiminnan määritelmä on muuttunut sellaisten ihmisten mukaantulon myötä, jotka ovat oppineet yhteiskuntatieteellisissä korkeakouluissa, että näyttääkseen uskottavalta tai aivan yksinkertaisesti vältyäkseen näyttämästä epäpätevältä idiootilta tai muinaisjäännökseksi, on parempi puhua hallitsemisesta kuin itsehallinnosta. Joka tapauksessa on omaksuttava taloudellisen rationaalisuuden ulkoiset tunnusmerkit eli sen *kieli* (Bourdieu 1999b, 24; kursiivi M-K.L.).

Teoksessaan *Televisiosta* (Bourdieu 1999a, 44) Bourdieu moittii tätä joukkoviestintävälinettä kykenemättömyydestä luoda mitään syvällisempää yhteiskunnallista keskustelua. Mainitussa teoksessaan Bourdieu analysoi niitä journalismissa vaikuttavia voimia, jotka muokkaavat tiedonvälitystä. Kaiken takana ovat Bourdieun mukaan televisiotuotantoa ohjaavat kaupalliset taustatekijät ja tahot, jotka ohjaavat voimakkaasti kulttuurintuotantoa. Niilo Kaupin mukaan Bourdieun

kritiikin kärki kohdistuu tässä ennen muuta siihen, että yhteiskunnassa ilmenevien diskurssien tyylilajit ja kategoriat ovat sekoittuneet: tällöin journalistit esiintyvät ikään kuin intellektuellit ja akateemisen taustan omaavat pika-ajattelijat puolestaan kirjoittavat puolioppineita tekstejä, mielipiteet esitetään faktoina, viihde informaationa ja niin edelleen. Toisin sanoen mediassa esiinnyttään ikään kuin lainahöyhenissä eli jonakin sellaisena, mitä ei todellisuudessa olla. Kauppi tulkitsee Bourdieuta niin, että tämä oikean ja väärän sekoittuminen on tuttu tema kaikissa Bourdieun töissä: onhan muistettava, että kategorioiden luominen ja muuttaminen on aivan keskeinen yhteiskunnallisen *vallan* väline. Kauppi toteaa myös, että ”nopean ajattelun” aikakaudella eriävää mielipidettä on hankalaa saada mediassa läpi ja näyttäisi siltä, että Bourdieun mielestä vaivalla työstetty ja erityispätevyydellä hankittu tieto tuntuisi jo ennalta olevan tuomittu hiljaisuuteen ja unohdukseen. (Kauppi 2004, 78 – 79.)

Edellä esitetyn valossa on mielenkiintoista selvittää sitä, minkälainen on suomalaisten teatterikriitikkojen sosiaalinen todellisuus mediassa ja minkälaisia journalistisia käytäntöjä esimerkiksi teatterikritiikkien kirjoittamisessa pidetään yllä. Tarkoitukseni on tutkimuksen avulla valaista sitä, minkälaista teatterikriitikkojen harjoittama päivittäinen kielipeli mediassa heidän omasta itseymmärryksestään käsin on. Tarkastelen tutkimuksessani sitä, missä määrin teatterikriitikot ovat tiedostaneet pelaavansa edellä kuvattua julmaa kielipeliä: millä tavoin kriitikot itse hahmottavat omaa kielenkäyttöään ja sen mahdollista erityisluonnetta mediassa? Lähtökohtaisesti olen tutkimukseni kysymyksenasettelun mukaisesti kiinnostunut siitä, onko tuo teatterikriitikkojen käymä kielipeli heidän omasta mielestään muuttanut luonnettaan tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Samoin tausta-aineistoni eli esittelemieni teatterikritiikkiesimerkkien avulla havainnollistan konkreettisesti sitä, minkälaista teatterikritiikin sisältämä kielipeli julkisuudessa on tutkimallani ajanjaksolla ollut.

Olen toisin sanoen kiinnostunut siitä, onko kulttuurijournalismi teatterikritiikkeineen todellakin muuttunut niin kritiikkien ilmiänsä kuin myös kriitikoiden sosiaalisen todellisuuden kannalta ”rappiotarinaksi” (vrt. J. Väliaverron & Kunelius 2009, 225), kuten Bourdieun väitteiden pohjalta on ehkä mahdollista väittää. Kun itse erittelen tässä työssä kulttuurin parissa toimivien journalistien tai kriitikkojen ajattelua ja toimintaa bourdieulaisin käsittein, niin erityisesti politiikan tutkijoiden olisi suotavaa perehtyä Bourdieun ajatteluun siitä näkökulmasta, että analysoisivat hänen käsitteistönsä avulla jatkuvasti mediajulkisuudessa esiintyviä, niin kunta- kuin valtakunnankin tason

poliitikkoja.¹⁰⁵ Poliitikkojen kielenkäyttö avautuisi tätä kautta kansalaisille arkiajattelua syvällisemmin ja nähdäkseni aihepiiri olisi myös historian valossa erittäin antoisa. Samoin esimerkiksi hallintotieteen alueella olisi hyvä innostua tutkimaan esimerkiksi suomalaisen virkamiehistön, myös ylimmän virkamiesjohdon kielenkäyttöä. Niin ikään vaikkapa tiede-eliitin¹⁰⁶ analysoiminen Bourdieun käsitteistön avulla voisi paljastaa monia, mielenkiintoisiakin asioita yhteiskunnastamme nimenomaan kielipelin ja vallankäytön näkökulmasta.

4.1.3 Symbolinen taistelu

Pierre Bourdieun mukaan ihmiset käyvät erilaisten kielipeliensä avulla jatkuvaa *symbolista taistelua* (engl. *struggle*; itse käsitteestä ks. K. Rahkonen 1999 sekä käsitteen soveltamisesta J. Rahkonen 2006) yhteiskunnan eri kentillä. Symbolisen taistelun luonnetta ja logiikkaa yhteiskunnan eri kentillä Bourdieu kuvaa niin, että kentällä hallitseva on sellainen henkilö, joka pystyy pakottamaan hallitun näkemään hänet sellaisena kuin hän haluaa tulla nähdyksi. Tällöin esimerkiksi poliittisessa elämässä jokainen on objektiivisti vastustajiaan kohtaan. Bourdieu toteaa edelleen, että itse asiassa olemme kaikki objektiivisteja suhteessa toisiimme. (Bourdieu 1985, 90.) Bourdieu väittää myös, että kirjallisuus- ja taide-elämään on omaksuttu muodin logiikka tai, mikä on hänen mukaansa vielä pahempaa, politiikan logiikka kuten stalinismin tai maolaisuuden aikana. Näin julkisuudessa esiintyvät ”pseudointellektuellit” hylkäävät Bourdieun mukaan sen, mikä teki entisaikojen intellektuellista suuren: nimittäin kriittisen asenteen, jonka perusta oli riippumattomuus maallisista pyyteistä ja houkutuksista sekä sitoutuminen kirjallisuuden tai taiteen kenttien omiin arvoihin. Tämä johtaa Bourdieun mukaan siihen, että kyseiset ”pseudointellektuellit” ottavat kantaa

¹⁰⁵ Bourdieu toteaa politiikoista näin: ”Viimeisen vuosikymmenen aikana poliittinen maailma on yhä enemmän käpertynyt itseensä ja omiin sisäisiin kilpailuihinsa, kiistoihinsa ja omiin erityisiin panoksiinsa. Hallitusten johtohenkilöt ovat sellaisen hampaattoman, rauhoittelevan teknokraattisuurteen vankeja, joka ei tiedä juuri mitään alamaisten jokapäiväisestä elämästä eikä edes sitä, ettei siitä juuri mitään tiedä.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 239.)

¹⁰⁶ Esimerkiksi suomalaisten journalismin tutkijoiden sisäisessä, opiskelijoita käsittelevässä kielipelissä on mahdollista nähdä – tekstiyhteyden semanttiseen tulkintaan liittyen – ehkä hauskoja, mutta myös ilkeitä piirteitä (ks. esim. Luostarinen 2007, 7 – 18). Opiskelijoita ajatellen edellä viitattu ei ole erityisen pedagogista – tieteelliseen kirjoittamiseen ei kuulu ilkeily.

kaikkiin ajan ongelmiin vailla kriittistä tietoisuutta, vailla teknistä pätevyyttä ja vailla eettistä vakaumusta, jolloin he lähes aina myötäilevät vakiintunutta järjestystä. (Bourdieu & Haacke 1997, 63 – 64.)¹⁰⁷

Bourdieu sanoo, että journalismin alueella pätee sama kuin muuallakin: yksilöiden välinen kilpailu kentillä ei suinkaan automaattisesti tuota omaperäisyyttä tai moninaisuutta, vaan sillä on usein taipumus *yhdenmukaistaa* tarjontaa. Tästä voidaan Bourdieun mukaan helposti vakuuttua vertailemalla keskenään esimerkiksi suurten viikkolehden tai laajoja yleisöjä saavuttavien radio- ja tv-kanavien sisältöjä. Edellä viitatuilla erittäin tehokkaalla mekanismilla on Bourdieun mielestä myös toinen vaikutus: se nimittäin saattaa koko kulttuurituotannon kentällä salakavalasti vallitseviksi niiden tiedotusvälineiden valinnat, jotka ovat kaikkein suorimmin ja täydellisimmin alistettu markkinoiden tuomiolle – esimerkkinä televisio. (Bourdieu 1999a, 103.)

Bourdieu laajasta tuotannosta ei löydy suoraan sellaisia tutkimuksia, joissa olisi laajemmin tutkittu nimenomaan median tarjoilemia sisältöjä tai suoraan mediassa toimivia henkilöitä, kuten tässä käsillä olevassa tutkimuksessa. Tämä ei nähdäkseni kuitenkaan johdu siitä, etteikö Bourdieu olisi ollut kiinnostunut viestinnän kysymyksistä – itse otaksun ongelman olleen tässä suhteessa varsin yksinkertainen ja kaikkien tieteen tekijöiden hyvin tuntema: Bourdieuta vaivasi yksinkertaisesti aikapula. Mitä ilmeisimmin Bourdieu ei yksinkertaisesti ehtinyt empiirisesti tutkia vaikkapa ranskalaista joukkoviestintäjärjestelmää, vaan hän tyytyi vain purevasti kommentoimaan sitä. En tiedä, oliko hänellä tämänkaltaisia laajempia suunnitelmia, mutta joka tapauksessa hänen kuolemansa tuli väliin. Tässä tutkimuksessa jatkan Bourdieun teoreettisen ajattelun testaamista suomalaisessa mediatodellisuudessa. Tarkoitukseni on Bourdieun käsitteistöä ja temaattisen tekstianalyysini avulla pohtia sitä, miten median sisällä toimineet teatterikriitikot ovat puheineen itse

¹⁰⁷ Tieteen tekijän roolista ja tieteen (Bourdieu viitanee ”tieteellä” nimenomaan sosiologiaan) tehtävästä yhteiskunnassa Bourdieu sanoo: ”- - - tiede on kriittistä toimintaa silloinkin, kun se pelkästään kuvailee asioita ja vaikutussuhteita ja tuo näkyviin mekanismeja (kuten ne, joille symbolinen väkivalta perustuu). - - - Kaikissa autoritaarisissa valtiojärjestelmissä sosiologia on välittömästi poistettu. Se mitä haluttaisiin, on sovellettu sosiologia, josta on apua konfliktien ja ristiriitojen hoitamisessa ja hallinnan järjestyksessä. Yhteiskuntatieteiden yksi ongelma on saada tutkimukseen tarvittavat varat (sosiologinen tutkimus on kallista...) vieraantumatta, uhraamatta tieteiden autonomiaa. Koska autonomian välttämättömyyttä ei selkeästi havaita eikä ajatella, ja koska sosiologit eivät pohdi yhdessä ja keskustele keskenään, yhä merkittävämmällä osalla yhteiskuntatieteistä on taipumus vähitellen muuttua sovelletuksi tieteeksi jota suoraan tai epäsuorasti käytetään tieteen ulkopuolisiin tehtäviin.” (Bourdieu & Haacke 1997, 66.)

muokkaamassa omaa todellisuuttaan¹⁰⁸, diskurssianalyysin keskeisen idean mukaisesti. Ehkä perimmäisin kysymys tämän tutkimuksen kohdalla on lopulta ontologinen: sisältääkö sosiaalinen todellisuus sellaisia voimia (so. tässä työssä tarkasteltavat kentät), joille teatterikriitikojoukko ei itse voi mitään? Tutkimusmenetelmänä tekstianalyysi kun paljastaa ainoastaan sen, minkälainen tuo todellisuus kriitikojen itsensä hahmottamana on.

Tarkastelen tutkimuksessa sitä, minkälaista Bourdieun nimeämä symbolinen taistelu teatterikritiikkiin liittyvillä kentillä tutkimallani ajanjaksolla on ollut. Etsin tutkimuksella vastausta myös siihen, onko tuo Bourdieun nimeämä symbolinen taistelu jollakin tavalla muuttunut sillä ajanjaksolla, jota tutkin. Muutoksen problematiikan tarkastelu kätkee alleen monenlaisia osakysymyksiä, joita toivon analyysini nostavan esiin: onko teatterikritiikin kirjoittajien välillä käyty mahdollisesti jonkinlaista poliittista taistelua eli onko politiikan kenttä sanellut teatterikritiikin kirjoittamista? Onko esimerkiksi molempien kotimaisten kieltemme välillä ilmennyt jonkinlaista kielellistä konfliktia? Miten talouden kenttä on vaikuttanut teatterikritiikin ilmisisältöön ja julkaisemiseen ja onko talouden vaikutus tuonut ristiriitoja teatterikritikon työhön?¹⁰⁹ Entä onko akateeminen kenttä päässyt vaikuttamaan teatterikritiikin kirjoittamisen ehtoihin? Onko itse teatteritaiteen kenttä saanut koskaan ääntään kuuluviin teatterikritiikin kautta? Kokevatko teatterikriitikot itse olevansa vallankäyttäjää?

¹⁰⁸ Etenkin diskurssianalyysissä tutkitaan juuri sitä, miten kielenkäyttö muokkaa todellisuutta – tämän vuoksi temaattinen tekstianalyysini on saanut vaikutteita diskurssianalyysistä.

¹⁰⁹ Kaupallisuuden logiikasta Bourdieu toteaa näin: ”’Kaupan’ ja ’kaupallisuuden’ valtakunta tunkeutuu päivä päivältä yhä syvemmmälle kirjallisuuteen, jossa keskittyvä kustannustoiminta on yhä suuremmin alistettu välittömän voiton tavoittelun pakkoihin. Se työntyy myös kirjallisuus- ja taidekritiikkiin, joka on jätetty kaikkein sopeutuvaisimmille kustantajien juoksupojille (tai heidän liittolaistensa juoksupojille vastapalvelusten periaatteen mukaisesti). Ennen kaikkea ’kaupallisuus’ tunkeutuu elokuvaan - -, puhumattakaan yhteiskuntatieteistä, jotka on tuomittu nöyrytmään yritys- tai valtiobyrokratian teettämiin avoimen puolueellisiin tilaustutkimuksiin tai kuihtumaan (opportunistien avustamien) vallanhaltijoiden ja rahan sensuroimina.” (Bourdieu 1999b, 59 - 60.)

4.1.4 Habitus

Bourdieuata siteeraten *habitus* tarkoittaa ihmisyksilön itsensä kannalta

" - - - kestävien, siirrettävissä olevien taipumusten järjestelmää, rakennettuna rakenteena, joka on altis toimimaan rakentavana rakennelmana" (Bourdieu 1977, 72).

Habituksen käsitteellä on Bourdieun mukaan varsin pitkä traditio, koska jo keskiajan skolastikot ovat käyttäneet sitä (Bourdieu 1985, 120). Habitus tarkoittaa bourdieulaisittain jotakin, joka on hankittu, mutta joka on muuttunut pysyvästi osaksi ihmisen ruumista ja joka on sisäistetty ja näyttäytyy ikään kuin ihmisen ihon alla (emt., 121). Bourdieun käsitettä habitus on määritelty myös seuraavasti:

" - - - rakentava rakennelma, joka organisoi käytäntöjä ja käytäntöjen havainnointia
- - - ominaisuuksien kokoonpano, joka ilmaisee objektiivisesti eroavaisuuksia olemassaolon olosuhteissa" (Bourdieu 1984; ref. Benson & Neveu 2005, 3).

Bourdieu toteaa habituksen käsitteestä puhumisen tarkoittavan sitä, että yksilöllinen, subjektiivinen ja jopa persoonallinen on yhteiskunnallista ja kollektiivista. Habitus on toisin sanoen Bourdieun mukaan ”sosialisoitu subjektiivisuus”. (Bourdieu & Wacquant 1995, 157.) Habituksen ja kentän välinen suhde toimii Bourdieun mukaan kahdella tavalla. Ensinnäkin se on *vaikutussuhde*. Kenttä määrää ihmisen habituksen rakennetta niin, että habitus vastaa sitä, mikä on kentällä välttämätöntä. Tuolloin kyse saattaa olla myös joukosta päällekkäisiä kenttiä, mikä saattaa aiheuttaa habituksen jakautumisen tai repeytymisen riippuen siitä, miten paljon päällekkäisyyttä tai ristiriitaa kyseisillä kentillä on. Toisaalta habituksen ja kentän välinen suhde on tiedollinen suhde tai *kognitiivinen konstruktio*. Bourdieu sanoo, että ihmisen habitus edesauttaa konstituoimaan kentän merkitykselliseksi maailmaksi. (Ema., 158.)

Näin yhteiskunnallinen todellisuus on olemassa Bourdieun mukaan kaksi kertaa: asioina ja mielissä, kentillä ja habituksina, ulko- ja sisäpuolella. Kun habitus kohtaa sen yhteiskunnallisen maailman, jonka tulosta se on, se on kuin ”kala vedessä”. Toisin sanoen maailma ikään kuin tuottaa ihmisyksilön, koska se on tuottanut ne ajatuskategoriat, joita yksilö maailmaan soveltaa niin, että maailma näyttää yksilöstä itsestään selvältä. Tällöin habituksen ja kentän suhteessa historia asettuu suhteeseen

itsensä kanssa. (Ema., 158 – 159.) Bourdieu sanoo myös, että habitus ei ole kohtalo, vaikka jotkut lukijat ovat hänen mielestään sen lukemansa perusteella sellaiseksi käsittäneet. Habitus on Bourdieun mukaan historian tuote ja siksi *dispositioiden avoin systeemi*. Lisäksi ihmisen habitus on jatkuvasti altis uusille kokemuksille ja nämä kokemukset vaikuttavat habitukseen sen rakenteita vahvistavasti tai niitä uudistavasti. Habitus on Bourdieun mielestä myös kestävä, mutta ei ikuinen. Bourdieu toteaa, että ihmisen sosiaalisen kohtalon ja sosiaalisten olosuhteiden välillä on tietty yhteys, jolloin ihmisen kokemukset elämässä vahvistavat hänen habitustaan jollakin todennäköisyydellä. Tämä on tilastollisesti väistämätöntä, koska useimmat ihmiset joutuvat elämässään tilanteisiin, jotka ovat yhteneväisiä niiden tilanteiden kanssa, jossa heidän habituksensa on alun perin muotoutunut. (Ema., 165.)

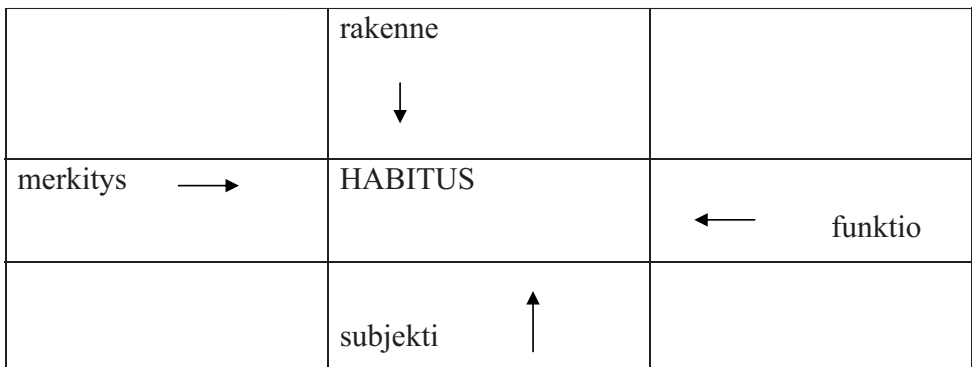
Bourdieuun mukaan ihmisyyksilöiden habitukset erottuvat toisistaan samalla tavoin kuin asemat, joiden tuotetta ne ovat; samalla ne kuitenkin myös tuottavat erotteluita. Hän toteaa edelleen, että ihmisten habitukset ovat selvärajaisia ja tunnusomaisia käytäntöjä synnyttäviä periaatteita. Bourdieu toteaa, että esimerkiksi se, mitä työläinen syö ja ennen kaikkea miten hän syö, hänen urheilulajinsa ja tapansa urheilla, hänen poliittiset mielipiteensä ja tapansa ilmaista ne eroavat järjestelmällisesti teollisuusjohtajan vastaavasta kulutuksesta ja toiminnasta. (Bourdieu 1998, 18.) Yhtä kaikki, kysymys on siitä, että työläisen ja teollisuusjohtajan habitukset eroavat toisistaan sosiaalisessa todellisuudessa. Bourdieu sanookin, että habitus on käytännön tajua siitä, mitä annetussa tilanteessa täytyy tehdä. Hän vertaa habituksen käytännön tajua urheilussa kutsuttavaksi pelisilmäksi, toisin sanoen taidoksi ennakoida pelin nykytilasta hahmottuva tulevaisuus. (Emt., 36 – 37.)

Habitus-käsitteensä suhdetta historiaan Bourdieu valaisee niin, että habitus on historiallisesti muodostunut ja siten historiallisesti paikantuva vastine ihmisen minälle, jotta voi selittää sen, että sekalaiset annetut aistimukset syntetisoituvat ihmisen intuitiossa ja mielikuvat liittyvät toisiinsa hänen tietoisuudessaan. (Emt., 71.) Näin habitus sitoo ajattelun käytännölliset rakennusskeemat ihmisen harjoittamiin käytäntöihin ja ajatuksiin. Nämä skeemat syntyvät, kun perättäisten sukupolvien historiallisessa työssä syntyneet itsessään sosiaaliset rakenteet sisäistyvät. (Emt., 149.) Habitus ja kenttä ovat Bourdieun mukaan historian tai yhteiskunnan kaksi olemassaolon tapaa: habitus on ruumiiksi tullut sisäistetty historia ja kenttä esineen kaltainen objektivoitu historia. Koska ihmisen habitus on seurausta maailman sisäisten

säännönmukaisuuksien ja taipumusten ruumiillistumisesta, se vangitsee *käytäntöön* näiden taipumusten ja säännönmukaisuuksien *ennakoinnin*, eli viittauksen tulevaisuuteen, jota ei ole puettu väitteiksi vaan joka kirjautuu välittömään nykyisyyteen. (Emt., 151.)

Pekka Sulkunen kuvailee Bourdieun käsitettä *habitus* niin, että se on ihmisyyksilön sisäistynyt ja ruumiillistunut toimintataipumus, jossa yhdistyy toisaalta sekä sopeutuminen tilanteeseen että merkityksellisyys ja toisaalta sekä subjektius että riippuvuus yhteisöllisistä rakenteista. Se, kumpaa painotetaan, subjektia vai rakennetta tai merkitystä vai tilannetta, määrittelee puhujan suhteen kohteeseensa. (Sulkunen 2006, 139.) Sulkunen selventää habituksen käsitettä seuraavanlaisen kaaviokuvion avulla (ema., 140):

Kuvio 1: Habituksen käsite Pekka Sulkusen mukaan



Habitus on Sulkusen mukaan käsite, joka yhdistää ihmisten tietoiset käytännöt yhteiskunnan rakenteisiin ja sosiaalisiin kenttiin. Edellä sanottu tarkoittaa sitä, että käytännössä objektiivisten elinolojen vaikutuksesta ihmisyyksilöt omaksuvat tottumuksia ja tyynejä, mutta siitä huolimatta ihmisten elämäntapa ja siihen liittyvät makuarvostelmat ovat kuitenkin myös luovia ja merkityksellisiä valintoja. Näin habitus on sekä rakenteellinen että subjektiivinen elämäntavan piirre yhtä aikaa ja samoin se on samanaikaisesti sekä olosuhteiden tuote että symbolinen ilmaisu yhteiskunnan rakenteelle. Näin ihmisyyksilön habitus ei ole Sulkusen tulkinnan mukaan pelkkä olosuhteiden määräämä objektiivinen tosiasia, mutta ei myöskään pelkästään subjektiivinen vapaa valinta. (Sulkunen 2006, 141.)

Habituksen käsite nousee esiin juuri silloin, kun aletaan puhua kielen sisältämistä *merkityksistä*. Sulkusen mukaan nämä merkitykset voidaan tuottaa vain *yhteisöllisissä kieli- tai merkitysjärjestelmissä*, jotka ilmenevät yksilön näkökulmasta objektiivisina rakenteina. Samanaikaisesti merkitykset kuitenkin ovat tilanteeseen sidottuja yksilöllisiä luomuksia. Edelleen merkityksellinen toiminta edellyttää tietoisuutta, aikomuksia ja *kielen* niiden ilmaisemiseksi, mutta samalla tietoisuus, aikomukset ja kieli myös määräytyvät tilanteesta: toisin sanoen köyhän on mahdotonta elää ylellisesti ja sivistymättömän on mahdotonta ymmärtää filosofiaa ja taiteita. (Ema., 139.)

Se modaalisuuden laji, jonka varaan Bourdieun käytäntöjen sosiologia Sulkusen mukaan rakentuu, on *salaisuus* tai *harha*. Näin se, mikä näyttää luovalta ja merkitykselliseltä yksilölliseltä toiminnalta tai kokemukselta, esimerkiksi taiteellinen tuotanto tai taiteellinen maku, osoittautuikin sosiologin paljastamana funktionaaliseksi sopeutumiseksi olosuhteisiin ja on siis rakenteellinen ilmiö. Tai päinvastoin elämäntapa tai tyyli, joka näyttää olosuhteiden määräämältä sopeutumiselta yhteiskunnan rakenteisiin, saattaa osoittautua merkitykselliseksi ja luovaksi toiminnaksi. Sulkusen tulkinnan mukaan joskus edellä mainitut harhat ja salaisuudet ovat Bourdieun sosiologiassa harmittomia vaikutelmia, mutta toisinaan niillä on pahoja leimaamisvaikutuksia, jotka ylläpitävät eriarvoisuutta ja aiheuttava kurjuutta. (Ema., 141.) Sulkunen sanoo myös, että yhteiskunnan eri kenttien väliset vastaavuudet vetävät puoleensa samanlaisia ihmisiä, jotka muodostavat ryhmiä ja luokkakulttuureja tai makuyhteisöjä. Ne tuottavat ihmisten elämään johdonmukaisuutta, niin että liikkuminen elämänpiiristä toiseen ei edellytä koko merkitysjärjestelmän vaihtamista. Habitus rakentuu Sulkusen mukaan näistä vastaavuuksista, joskaan ne eivät ole ilmeisiä. Päinvastoin ihmisten habitukseen liittyvä salaisuus tai harha on välttämätön, jotta se voisi toimia sosiaalisena siteenä. (Ema., 143.) Edellä mainittujen salaisuuksien ja harjojen suojassa habituksen ”näkömätön käsi” harjoittaa Sulkusen sanoin ”ihmetekojaan” ja tuottaa sosiaaliseen maailmaan järjestystä, joka tuntuu itsestään selvältä, mutta ei kuitenkaan ole sitä, miltä se näyttää (ema., 147).

J.P. Roos tiivistää Bourdieun ajattelua edelleen niin, että Bourdieun mukaan ihmiset eli agentit toimivat sosiaalisessa maailmassa ja sen eri kentillä vahvistaen niitä ominaisuuksiaan ja sitä pääomaa, joka kulloisellakin kentällä on kaikkein arvokkainta, tarkoituksenaan voittojen maksimointi ja pääoman kasaaminen. Mutta toisin kuin yritysten maailmassa, missä tuo voiton tavoittelu on suhteellisen avointa ja tietoista,

ihmiset eivät ”tiedä” tai ”myönnä” tavoittelevansa voittoa ja kasaavansa pääomia, sillä he ovat sisäistäneet tämän käyttäytymisensä ja prosessin asenteina ja suhtautumistapoina, joiden järjestelmää Bourdieu siis kutsuu habitukseksi. Keskeistä Bourdieun teoriassa edelleen on, että jokaisella suhteellisen autonomisella sosiaalisen toiminnan alueella kuten vaikkapa taiteessa, jossakin oppiaineessa tai urheilussa on omat pelisääntönsä, joiden nojalla pääoman arvo määräytyy. Esimerkiksi taiteen kentällä pääomaa on kyky määrätä se, mikä kulloinkin on ”hyvää” taidetta. (Roos 1985, 11 – 12.)

Olennaista habituksen käsitteen esittelemisen yhteydessä on palata siihen Loïc J. D. Wacquantin toteamukseen, jonka mukaan molemmat Bourdieun avainkäsitteistä, habitus ja kenttä, tarkoittavat *suhteiden kimppua* (Wacquant 1995b, 36.). Tämän vuoksi habituksen käsitettä on vaikea ymmärtää, ellei ensin tunne kentän käsitettä. Wacquant selittää Bourdieun habituksen käsitettä niin, että siinä missä kenttä sisältää joukon, tiettyihin vallan (tai pääoman) muotoihin perustuvien positioiden välisiä objektiivisia, historiallisia suhteita, niin habitus koostuu joukosta historiallisia suhteita, jotka on ikään kuin ”talletettu” yksilöllisiin kehoihin havaitsemisen, arvostamisen ja toiminnan mentaalisten ja fyysisten skeemojen muodossa. Edelleen habitus on *struktuuroiva mekanismi*, joka vaikuttaa toimijoiden sisältä olematta kuitenkaan tiukasti yksilöllinen tai täysin käyttäytymistä määräävä. (Ema., 36 – 39.)

Viestinnän tutkija ja opettaja Dan Laughey luonnehtii Bourdieun habituksen käsitettä niin, että se on näkymätön luokitteleva systeemi, joka muotoilee kuluttajien makuja. Olennaista habituksen käsitteessä myös Laugheyn mukaan on, että se on samanaikaisesti sekä järjestynyt että järjestyksiä luova toimintaperiaate eli ihmiset luovat omia habituksiaan samanaikaisesti kun he myös tulevat itse luoduiksi omien habituksiensa kautta. Asiaa voi Laugheyn mukaan havainnollistaa esimerkiksi lauseella ”olemme sitä mitä syömme”. Toisin sanoen periaatteessa päätämme syömisellämme, haluammeko olla terveitä vai emme, samanaikaisesti oma habituksemme määrittelee kuitenkin sen, että se mitä syömme ei kuitenkaan ole täysin oma valintamme. (Laughey 2007, 187.) Tämä tarkoittaa toisin sanoen sitä, että yhtäältä sosiaalinen maailma määrää habitusta, mutta toisaalta habitus määrää puolestaan sitä, miten sosiaalinen maailma käsitetään (Alapuro 2006, 60).

Itse tulkiten Bourdieun habituksen käsitettä siten, että sen avulla voidaan selittää erilaisille yhteiskuntaryhmille tai -luokille ominaisia ja tyypillisiä yleisiä periaatteita: niinpä erilaisen luokkataustan omaavilla ihmisillä on toisiinsa verrattuna varsin erilainen habitus. Kysyn ja kuvaan työssäni esimerkiksi sitä, minkälainen habitus haastattelemillani suomalaisilla teatterikriitikoilla on eli miten he itse hahmottavat oman habituksensa. On mielenkiintoista pohtia sitä, miten tietoisia he ovat omasta habituksestaan ja ovatko he esimerkiksi koskaan pyrkineet muuttamaan sitä.¹¹⁰

Habituksen käsite tekee yksittäisten journalistien tutkimisesta erityisen mielenkiintoista.¹¹¹ Bourdieu sanoo, että esimerkiksi kriitikko voi vain niin pitkään vaikuttaa lukijoihinsa, kuin nämä ylipäättään suovat hänelle tämän vallan. Toisin sanoen kriitikolla on valtaa silloin, kun lukijat ovat rakenteellisesti sopuissain kriitikon kanssa siinä, mikä koskee heidän sosiaalista maailmaansa, heidän makumieltymyksiään ja heidän omia habituksiaan. (Bourdieu 1993, 96.) Bourdieun teoriaan tukeutuen on edelleen väitetty, että lisääntyvä kilpailu niukasti tarjolla olevista työpaikoista tekee journalisteista varovaisempia ja sovinmaisempia, jolloin he tyytyvät vain jatkamaan journalismin kentän yksinkertaista kopiointia ja uusintamista. Näin Bourdieun habitus-käsitteen avulla voidaan tutkia journalismin kentälle sisään astuneiden sosiaalista ja taloudellista taustaa, kuten esimerkiksi sitä, milloin he menivät kouluun ja miten saivat ammattiinsa liittyvää koulutusta ja miten he ovat sosiaalisesti nousseet ammatissaan. Bourdieun mukaan ne journalistit, joilla on taustoissaan paljon kulttuurista ja taloudellista pääomaa, ovat parhaiten motivoituneita ja heillä on myös eniten kapasiteettia esimerkiksi muuttaa journalismin kenttää muista journalisteista poikkeavan elämänsä vuoksi. (Benson & Neveu 2005, 6.)

Tässä työssä tuon esiin sitä, minkälaisia habituksia tutkimallani teatterikriitikojoukolla

¹¹⁰ Bourdieu sanoo: ”Yksittäisen toimittajan itsenäisyyden aste on puolestaan riippuvainen ensinnäkin lehdistön keskittymisasteesta (supistamalla mahdollisten työnantajien määrää lehdistö kasvattaa epävarmuutta työpaikasta). Toiseksi toimittajan itsenäisyys on sidoksissa hänen lehensä asemaan lehdistöavaruudessa eli siihen, onko lehti lähempänä ”älyllistä” vai ”kaupallista” napaa. Kolmanneksi on otettava huomioon toimittajan asema lehdessä tai tiedotusvälineessä (onko hän vakinainen, freelancer vai jotain muuta), mikä puolestaan määrää hänen asemaansa liittyvät takuut (jotka ovat sidoksissa nimenomaan hänen kuuluisuuteensa) ja myös hänen palkkansa - - . Neljänneksi toimittajan itsenäisyyteen vaikuttaa hänen kykynsä tuottaa itsenäistä tietoa (tietyt ryhmät, esimerkiksi tiedettä popularisoivat toimittajat sekä taloustoimittajat, ovat erityisen riippuvassa asemassa).” (Bourdieu 1999a, 98.)

¹¹¹ Ranskalaisia journalisteja tutkinut Dominique Marchetti toteaa teatterikriitikoista, että viime vuosisadan alusta aina 1930-luvulle asti he olivat yhtäaikaaisesti myös näytelmäkirjailijoita ja osallistuivat teattereiden hallintoon (Marchetti 2005, 78).

on. Kuvaan analyysissäni, miten kriitikkojen habitukset ovat rakentuneet ja miten heidän habituksensa journalismin kentällä ovat muodostuneet.

4.1.5 Luokka ja maku

Bourdieuin habituksen käsitteeseen liittyy kiinteästi hänen käsityksensä *yhteiskuntaluokista*¹¹² ja niihin liittyvistä makukategorioista. Hahmotellessaan omaa käsitystään yhteiskuntaluokista Bourdieu painottaa erityisesti, että hänen teoriassaan yhteiskuntaluokka ei tarkoita, että ihmiset muodostaisivat perinteisessä marxilaisessa mielessä luokan eli ryhmän, joka olisi liikekannalla yhteisten päämäärien puolesta ja varsinkin toista luokkaa vastaan (Bourdieu 1998, 21; ks. myös Bourdieu 2000, 10). Esimerkiksi ihmisten läheisyys sosiaalisessa tilassa ei Bourdieuin mukaan automaattisesti synnytä yhtenäisyyttä (Bourdieu 1998, 22). Luokat ovat Bourdieuin teoriassa kuitenkin olemassa, koska perimmältään luokkien kieltäminen on hänen mukaansa erilaisuuden ja erottelun periaatteiden kieltämistä. Sosiaalisesta tilasta puhuessaan Bourdieu sanoo, että ihmisten välinen erilaisuus on ja pysyy eli on olemassa sosiaalinen tila tai erojen tila, jossa luokat elävät jonkinlaisessa virtuaalisuudessa, pisteviivalla merkittyinä, eivät annettuina vaan *asioina, jotka täytyy tehdä*. (Emt., 23; ks. myös Bourdieu 2000, 12.)

Yhteiskuntaluokkia erottelevien makumieltymysten pohjalta Bourdieu on kehittänyt seuraavan makuluokituksen, joka sisältää kolme erilaista makua: 1) *erottelutietoisuus* (ransk. *le sens de la distinction*) eli ylimmän luokan ”legitiimi” maku), joka on olennaisesti erotteluihin perustuvaa, autonomista ja pelisääntöjä luovaa; 2) *hyvä kulttuuritahto* (ransk. *la bonne volonté culturelle*) eli yhteiskunnan keskiryhmien maku, joka on olennaisesti muiden asettamien pelisääntöjen orjallista noudattamista; sekä 3) *välttämätön valitseminen* (ransk. *le choix du nécessaire*) eli kansan syvien rivien/rahvaan maku, joka perustuu siihen, että rahvaan täytyy pitää hyvänä sitä, minkä joutuvat muutenkin valitsemaan (Roos 1985, 20). Yläluokan maku on abstraktia ja

¹¹² Bourdieu muistuttaa viitaten pääteokseensa *Distinction*: ”Sosiaalisen tilan, symbolisen tilan tai sosiaalisen luokan käsitteitä ei työssäni koskaan tarkastella itsessään ja itseään varten. Käsitteet otetaan käyttöön ja niitä koetellaan tutkimuksessa, joka ei erota teoriaa empiriasta.” (Bourdieu 1998, 11.)

itseisarvoista, ja se arvostaa muotoa sisällön kustannuksella; samoin sen sisällä tehtävät erottelut ja pelit ovat erittäin hienojakoisia.¹¹³ Edelleen keskiluokan maku jäljittelee ja omaksuu yläluokan makua ja käytäntöjä pyrkimyksenään kuitenkin erottautuminen eikä niinkään itseisarvoinen esteettinen nautinto. Näin työväenluokan ”populaarin” tai ”vulgaarin” maun osaksi jää funktionaalisuus ja välttämättömyyden hyväksyminen sekä välttämättömyyden tekeminen hyveeksi, koska muutakaan ei ole tarjolla. (Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 35.)

Mitä nimenomaan teatteritaiteeseen tulee, niin Pentti Paavolainen on kiinnittänyt huomionsa siihen, kuinka Bourdieu on pitänyt esimerkiksi näytelmäkirjailija Bertolt Brechtin asennetta mitä tyypillisimpänä intellektuellin suhtautumistapana keskellä varsin kansanomaista taiteen lajia eli teatteria. Voidakseen nimittäin hyväksyä niin kansanomaisen taiteen lajin kuin teatterin, intellektuellin on laadittava itselleen viitekehys, jonka avulla hän selittää asiat itselleen hyväksyttäviksi eli intellektuelli toteuttaa näin Bourdieun määrittelemää erottautumisen strategiaa; edelleen intellektuelli pyrkii tämän strategiansa jälkeen saamaan oman makunsa määräävään asemaan. (Paavolainen 1992, 210.)

J.P. Roosin mukaan avain Bourdieun tapaan hahmottaa yhteiskunnan symbolinen luokkarakenne on yläluokan eli hallitsevan luokan tarkastelu, sen sijaan työväenluokka ei Bourdieun symbolisen luokkarakenteen kannalta ole Roosin mielestä juuri lainkaan kiinnostava. Tämä johtuu siitä, että bourdieulainen luokkarakenne on täynnä vivahteita ja muuttuu yhä monimutkaisemmaksi mitä ylempänä ollaan ja ”latistuu” ja menee lähes kasaan alempien luokkien kohdalla – mikä on J.P. Roosin mukaan täysin päinvastainen ajatus kuin esimerkiksi luokkateorian marxilaisessa versiossa, joka on keskittynyt lähes yksinomaan työväenluokan tarkasteluun. Samoin keskiluokka on Bourdieun teoriassa hyvin alistetussa asemassa. Roos pitääkin ehkä ”järkyttävimpänä” Bourdieun luokkia koskevassa teoriassa sitä, että Bourdieu näkee työväenluokan (ransk. *classes populaires*) pelkkänä taustana tai kontrastina sille, mitä muut tekevät: työväenluokan

¹¹³ Bourdieu sanoo: ”Älymystöön kuuluvat ovat usein viimeisiä huomaamaan tai tiedostamaan symbolisen väkivallan. Tämä pätee erityisesti siihen symboliseen väkivaltaan, joka on koulujärjestelmässä. Älymystöön kuuluvat ovat olleet sille alttiina enemmän kuin kansalaiset keskimäärin, ja he vaikuttavat myös muita enemmän sen jatkumiseen.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 206.)

elämäntyöli siis määrittelee sen, mikä on vulgääriä, vältettävää ja huonoa. (Roos 1985, 21.)

Bourdieuin filosofinen ”kaksoisajattelu” sosiaalisen maailman rakenteista näkyy hyvin myös hänen luokkateoriansa kohdalla. Nimittäin Bourdieuin mukaan myös yhteiskuntaluokat ovat olemassa ikään kuin kahdesti, ensin konkreettisesti objektiivisesti ja sen jälkeen toistamiseen siinä tavassa, jolla ihmiset esittävät luokat enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti ja joka siis muodostaa kielellisen panoksen kulloinkin käytävässä taistelussa. Bourdieu käyttää tästä esimerkkinä kahta lausetta, jotka kuuluvat näin: ”se mitä sinulle on tapahtunut, johtuu onnettomasta suhteesta isääsi” ja ”se mitä sinulle on tapahtunut, johtuu siitä että olet proletaari, jolta on riistetty lisäarvo” – nämä kaksi lausetta eivät siis ole sama asia, koska ne merkityksellistävät saman fyysisen kohteensa eri tavoin. (Bourdieu 1985, 72.) Itse ymmärrän edellä esittämäni Bourdieuin esimerkkilauseet myös niin, että lauseiden fyysinen, objektiivinen kohde on toki sama – siis joku tietty ihminen yhteiskunnassa –, mutta kyseisestä ihmisestä voidaan esittää kielellisesti monenlaisia erilaisia versioita riippuen siitä, minkälaista kielipeliä jonkin yksittäisen lauseen esittäjä eli puhuja kulloinkin käy.

Mitä Bourdieuin omaan suhtautumiseen tekemäänsä makuluokitukseen tulee, niin hän toteaa olleensa joskus syytettynä siitä, että hän hyväksyisi populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välisen eron eli toisin sanoen ratifioisi porvarillisen kulttuurin ylemmyyden tai alemmuuden riippuen siitä, onko arvostelija halunnut olla ”vallankumouksellinen” vai konservatiivi. Tällöin ei kuitenkaan Bourdieuin mukaan ole otettu huomioon weberiläistä eroa arvoarvostelmien ja arvoihin viittaamisen välillä.¹¹⁴ Kun tätä eroa ei oteta huomioon, niin toimijoiden objektiivisesti tekemiä viittauksia arvoihin erehdytään pitämään niitä tutkivan tutkijan esittiminä arvoarvostelmina. Tällöin sivutaan yhtä sosiologisen diskurssin suurta vaikeutta: nimittäin useimmat sosiaalista maailmaa koskevat diskurssit eivät Bourdieuin mukaan yritä sanoa, mitä tarkasteltavat tosiasiat (esim. valtio, uskonto, koulu, jne.) ovat, vaan mikä on niiden arvo eli ovatko ne hyviä vai huonoja. Niinpä kaikella eksplisiittisellä tieteellisellä diskurssilla on Bourdieuin mielestä suuri todennäköisyys tulla luokitelluksi joko vallitsevat olot hyväksyväksi tai niitä arvostelevaksi. Bourdieu toteaa, että häntä itseään

¹¹⁴ Tässä yhteydessä viittaan itse nk. Humen giljotiiniin (Humen giljotiini: siitä, miten asiat ovat, ei voi johtaa sitä, miten asioiden pitäisi olla, so. tosiasiaviittämistä ei voi johtaa arvoarvostelmia).

on arvosteltu aivan yhtä usein vallitsevan kulttuurin ja sen arvojen kuin myös kansanomaisten elämäntyylien ylistämisestä. Hän sanoo edelleen, että riippumatta siitä, mikä on hänen oma käsityksensä tästä dikotomiasta, se on reaalisesti olemassa sosiaalisten mekanismien hierarkkisuudessa, samoin kuin ihmisten subjektiivisissa arviointiskeemoissa, preferenssijärjestelmissä ja mauissa, jotka ovat käytännössä hierarkisoituneita sosiaalisessa todellisuudessa. (Bourdieu & Wacquant 1995, 109 – 110.)

Bourdieun luokkakäsitteen perinpohjaiseksi ymmärtämiseksi on syytä panna merkille hänen käsityksensä intellektuelleista: toisin sanoen ihmisistä, jotka kokevat olevansa pikemminkin analysoijia kuin analyysin kohteita yhteiskunnassa. J.P. Roosin tulkinnan mukaan Bourdieun kritiikin kärki osuu juuri tähän ryhmään ehkä terävimmin sen vuoksi, että toisin kuin useimmat muut ihmisryhmät yhteiskunnassa intellektuellit pystyvät luomaan valheellista kuvaa siitä, että he ovat kaiken ihmisten välisen symbolisen taistelun ja voitontavoittelun yläpuolella – kun todellisuudessa juuri he ovat kaikkein taitavimpia ja kärkeäimpiä käymään Bourdieun nimeämää symbolista taistelua. Mitä siis intellektuelleihin tulee, niin Bourdieun rajun kritiikin kohteena on Roosin mukaan petos, joka perustuu itse asiassa valheelle heidän omasta olemassaolostaan: intellektuellien koko elämä kun pyörii symbolisen taistelun sääntöjä koskevan julkilausumattoman, mutta verisen kamppailun ympärillä. Edelleen se älymystön ryhmä, joka tässä taistelussa voittaa, onnistuu parhaiten tekemään itsestään pyyteettömän ja puhtaan, vain kauneutta, sivistystä ja tietoa janoavan ryhmän.¹¹⁵ Roos tulkitseekin Bourdieuta niin, että tämän strategia on eräänlainen pyyteettömyysstrategia, jossa väitetään että *hänen* (siis Bourdieun) ainoana pyrkimyksenä on vain paljastaa muiden salatut voiton ja vallantavoittelun strategiat, jotta ihmiset eivät tulisi nenästä vedetyiksi vaan pystyisivät puolustamaan itseään. (Roos 1985, 13 – 14; kursiivi Roos.)

Pääaineistoni analyysiluvussa 8 pohdin sitä, minkälaista teatterimakua haastattelemani teatterikriitikot ovat kirjoittamisellaan oikein edustaneet: ovatko he ylipäättään tiedostaneet nämä makukäsityksensä? Entä onko heidän henkilökohtainen suhteensa teatteriin vuosien kuluessa ehkä muuttunut ja ovatko he itse katsoneet edustavansa

¹¹⁵ Bourdieu sanoo: ”Intellektuellit ajattelevat spontaanisti, että suhde taideteokseen olisi kaikkien ulottuvilla olevaa mystistä osallisuutta johonkin yhteiseen hyvään. Teokseni tarkoitus on muistuttaa taideteoksen oivaltamisen edellyttävän välineitä jotka eivät ole jakautuneet universaalisti.” (Bourdieu 1985, 32.)

jotakin tiettyä makusuuntausta? Minkälainen ylipäättään on suomalaisten teatterikriitikkojen teatterimaku? Sivuan tutkimuksessani sitä, millä tavoin teatteritaiteesta kirjoittavien toimittajien makumieltymykset näkyvät heidän puheessaan ja itseymmärryksessään. Analyysiluvussa 9 kuvaan myös sitä, miten *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa on eritelty kriitikkoina toimivien journalistien taidemakua. Keskityn tekstianalyysissäni lähinnä teatterikriitikkojen makuun, en niinkään heidän luokkasemiinsä, joihin viittaa vain satunnaisesti.

4.1.6 Pääomalajit

Pääoman käsite näyttää Bourdieun tekstejä paljon suomeksi kääntäneen J.P. Roosin mukaan olevan Bourdieulle ensisijaisesti ominaisuus tai resurssi, ei marxilaisittain suhde (ks. edelleen Roos 1985, 9, 12 ja 19). Bourdieun konstruoimat ”pääomalajit” jakautuvat *taloudelliseen*, *kulttuuriseen* ja *sosiaaliseen* pääomaan sekä niihin liittyvään, niin kutsuttuun pääoman kokonaisvolyyymiin eli *symboliseen* pääomaan (symbolisesta pääomasta ks. myös Bourdieu 1977, 171 – 183). Kulttuurista pääomaa voitaisiin Bourdieun itsensä mielestä kutsua myös *tiedolliseksi pääomaksi* ja se ilmenee kolmessa eri muodossa: ruumiillistuneena, objektivoituneena ja institutionalisoituneena. Sosiaalinen pääoma on puolestaan niiden aktuaalisten ja potentiaalisten resurssien summa, joka yksilöllä tai ryhmällä on sen perusteella, että hänellä/sillä on luja verkosto enemmän tai vähemmän institutionalisoituneita keskinäisiä tuttavuus- ja arvostussuhteita. (Bourdieu & Wacquant 1995, 148 – 149.)

J.P. Roos valaisee Bourdieun pääomalajeja niin, että pääoman eri muodot merkitsevät Bourdieulle yksinkertaisesti vain ihmisten eri ominaisuuksia: siten *taloudellinen pääoma* koostuu esimerkiksi omaisuudesta, tuloista ja virka-asemista, *kulttuurinen pääoma* puolestaan oppiarvoista, tiedoista ja saavutetusta arvonnannosta esimerkiksi taideteosten arvioijana ja *sosiaalinen pääoma* esimerkiksi siitä, kuinka monia ja millaisia suhteita henkilöllä on, kuinka hyvin hän tuntee vaaditut käytöstavat kussakin tilanteessa ja niin edelleen. Nämä eri pääoman muodot saadaan osittain perheen kautta esimerkiksi kasvatuksen ja perinnön muodossa, mutta osittain ne hankitaan toimittaessa kentällä, siis ”taistelussa” muiden kentällä toimivien kanssa. Roos tulkitsee Bourdieuta

edelleen niin, että kentälle pääsee sisälle vain omaksumalla kulloinkin kentällä vallitsevat säännöt ja osoittamalla hallitsevansa ne. Uusien kentälle tulokkaiden intressissä on näin ollen pitää huoli siitä, että sääntöjä muutetaan sen verran että heidän suhteellinen asemansa paranee, mutta ei niin paljoa, että koko kenttä romahtaa. Tällaisia sääntöjä ja niiden noudattamista ja uudistamista koskeva symbolinen taistelu on Roosin mukaan Bourdieun teoreettisen tarkastelun ydin eli tätä ajatusta Bourdieu soveltaa kaikkia ongelma-alueita koskevassa tarkastelussaan. (Roos 1985, 12.)

Bourdieu vertaa edellä selostettuja pääoman lajeja pelimerkkeihin, joista kunkin väri vastaa tietyn pelaajan hallussa olevaa pääoman lajia. Pelaajan pelimerkkien kokonaismäärästä ja kokoonpanosta eli hänen pääomansa volyymistä ja rakenteesta riippuu hänen *suhteellinen vahvuutensa, asemansa ja strateginen orientaationsa* pelissä. Niistä riippuu, kuinka riskialttiita, varovaisia, radikaaleja tai konservatiivisia pelaajan siirrot käytävässä kielipelissä ovat. ”Pelaajan strategiat” ja kaikki muu, mikä määrää ”hänen peliään”, ei ole vain pääoman volyymien, struktuurien ja niiden antamien pelimahdollisuuksien funktio tarkasteltavana ajankohtana, vaan myös tämän pääoman volyymien ja struktuurien *ajassa tapahtuneen kehityksen* funktio. Pelaajan strategiat määräytyvät siis pelaajan sosiaalisesta urasta ja habituksen dispositioista, jotka ajan kuluessa ovat konstituoituneet pitkäaikaisessa yhteydessä johonkin määrättyyn objektiivisten mahdollisuuksien jakautumaan. (Bourdieu & Wacquant 1995, 126 – 127.)

Keskeistä Bourdieulle on analysoida ihmisten sosiaalisten asemien objektiivisen rakenteen ja ihmisten symbolisen toiminnan rakenteen eli kulttuuristen käytäntöjen välistä yhteyttä ja homologiaa. Hän käsitteellisti ne kahdeksi erilliseksi, mutta toisiinsa yhteydessä olevaksi avaruudeksi tai tilaksi: yhtäältä sosiaalisten asemien sosiaalisiksi tilaksi, toisaalta taas elämäntyylien tilaksi eli kulttuurisiksi käytännöiksi. Edellä mainittu sosiaalinen tila taas konstituoituu Bourdieun teoriassa kolmenlaisen pääoman eli taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman mukaan. (Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 34.)

Rodney Bensonin ja Erik Neveun mukaan erityisesti kaksi pääoman muotoa, nimittäin taloudellinen ja kulttuurinen pääoma, ovat Bourdieulle ratkaisevia. Toisin sanoen *taloudellinen pääoma*, joka siis koostuu yksinkertaisesti rahasta tai omaisuudesta (joka on muutettavissa rahaksi), ja *kulttuurinen pääoma*, joka puolestaan sulkee sisäänsä esimerkiksi koulutuksellisia virkavaltakirjoja, ammatillista asiantuntemusta,

yleistietoutta, verbaalista taitavuutta ja taiteellista herkkätunteisuutta, ovat Bourdieun teoriassa keskeisessä asemassa. Koko sosiaalinen maailma kokonaisuutena on Bourdieun teoriassa järjestäytynyt näiden kahden vastakkaisen vallan muodon ympärille kuitenkin niin, että taloudellinen pääoma on näistä kahdesta yhteiskunnassa voimakkaampi. Samoin Bourdieun kentät sijoittuvat ikään kuin toistensa sisään – kuten venäläiset maatuskanuket – siis yhdensuuntaisina toisiinsa nähden sisäiseltä rakenteeltaan. (Benson & Neveu 2005, 3 – 4.)

Tutkija Dan Laughey mukaan Bourdieun nimeämä taloudellinen pääoma on tärkeä jäsentävä merkitsijä kuluttajien makumieltymyksissä siitä syystä, että olemme alttiita toimimaan ja kuluttamaan hyödykkeitä sen mukaan, olemmeko sattuneet syntymään vaurauden tai puutteen keskelle. Samoin Bourdieun nimeämä kulttuurinen pääoma niin ikään vaikuttaa yksilön mieltymyksiin: kulttuurinen pääoma muodostuu niistä resursseista, joihin yksilö on kykenevä turvautumaan erilaisissa sosiaalisissa käytänteissä (esimerkiksi puhumalla jotakin kieltä, syömällä ateriaa, lukemalla jotakin kirjaa, tanssimalla ja niin edelleen). Laughey tulkitsee Bourdieuta edelleen niin, että kulttuurisen pääoman tasot ovat tiiviisti linkittyneet yksilön koulutukseen ja sosiaaliluokkaan. (Laughey 2007, 187 – 188.) Esimerkkinä edellisestä käy Laughey esittämä nelikenttä Bourdieun taloudellisen ja kulttuurisen pääoman välisestä suhteesta: kuviossa taloudellinen pääoma kasvaa vasemmalta oikealle mentäessä ja vähenee oikealta vasemmalle kuljettaessa, kun taas kulttuurinen pääoma kasvaa ylhäältä alaspäin tultaessa ja vähenee alhaalta ylöspäin mentäessä.

Kuvio 2: Laugheyn nelikenttä Bourdieun taloudellisen ja kulttuurisen pääoman suhteesta

Lähde: Laughey 2007, 188.

MATALA TALOUDELLINEN JA KULTTUURINEN PÄÄOMA <ul style="list-style-type: none"> - kouluttamattomat työläiset - pitkäaikaistyöttömät 	KORKEA TALOUDELLINEN PÄÄOMA, MATALA KULTTUURINEN PÄÄOMA <ul style="list-style-type: none"> - lottovoittajat - huumevälittäjät
MATALA TALOUDELLINEN PÄÄOMA, KORKEA KULTTUURINEN PÄÄOMA <ul style="list-style-type: none"> - opiskelijat - freelancer-kirjoittajat, taiteilijat 	KORKEA TALOUDELLINEN JA KULTTUURINEN PÄÄOMA <ul style="list-style-type: none"> - johtavat tieteen tekijät - asiantuntijaopettajat (head teachers)

Kuvion perusteella esimerkiksi yliopiston opiskelijoilla, freelancer-kirjoittajilla ja taiteilijoilla on vähän taloudellista mutta paljon kulttuurista pääomaa, kun taas johtavilla tieteen tekijöillä on paljon sekä taloudellista että myös kulttuurista pääomaa. Edelleen esimerkiksi kouluttamattomilla työläisillä ja pitkäaikaistyöttömällä on vähän niin taloudellista kuin kulttuuristakin pääomaa ja esimerkiksi lottovoittajilla ja huumevälittäjillä on puolestaan paljon taloudellista mutta vähän kulttuurista pääomaa. Esimerkit ovat tietenkin tietynlaisia kärjistyksiä, mutta ne valaisevat hyvin Bourdieun kenttäteoriaa ja kyseisten pääoman lajien sijoittumista siihen.

Edelleen erityiset taloudellisen ja kulttuurisen pääoman muodot vaihtelevat kenttien sisällä Bourdieun teoreettisessa ajattelussa. Esimerkiksi *journalismin kentällä* taloudellinen pääoma ilmaistaan liikkeessä olevan rahan, mainostulojen tai yleisölukujen kautta, kun taas erityinen kulttuurinen pääoma kyseisellä kentällä on esimerkiksi sisällöllisesti älykästä selittämistä ja syväluotaavaa raportointia – siis sellaisia journalistisia käytäntöjä, joita palkitaan vaikkapa Pulitzer-palkintojen tapaisilla huomionosoituksilla. Jokainen journalismin sisäkkäinenkin kenttä Bourdieun teoriassa on kuitenkin rakentunut kahden navan ympärille: toisaalta epäyhtenäisen navan, joka ilmentää kentältä ulospäin suuntautuvia, etupäässä taloudellisia voimia, toisaalta taas autonomisen navan, joka puolestaan ilmentää erityistä kulttuurista pääomaa, kuten taiteellisia tai tieteellisiä taitoja kulloinkin kyseessä olevalla kentällä. Kuten edellä on

todettu, kaiken kaikkiaan nämä kentät ovat Bourdieun teoriassa erityisen kamppailun tai taistelun areenoita. (Benson & Neveu 2005, 4.)

Bourdieu toteaa kehittelemistään pääomalajeista, että tieteen tehtävä on paljastaa se pääoman lajien jakautumisen struktuuri, joka pyrkii määäämään yksilöllisten ja kollektiivisten asenteiden rakenteen niiden intressien ja dispositioiden kautta, jotka eri pääomalajeihin liittyvät. (Bourdieu & Wacquant 1995, 143.) Hänen mukaansa myös pääoman eri lajien eli taloudellisen, sosiaalisen, kulttuurisen ja symbolisen pääoman arvojärjestys on eri kentillä erilainen. On siis toisin sanoen yleispäteviä, kaikilla kentillä vahvoja pelikortteja, jotka ovat pääoman peruslajit. Yksittäisestä kentästä kuitenkin riippuu, kuinka vahvoja kyseiset pelikortit juuri sillä ovat. (Emt., 125 – 126.)

Kuvaan työni avulla konkreettisesti esimerkiksi sitä, minkälaista kulttuurista, sosiaalista ja taloudellista pääomaa tutkimallani kriitikkojoukolla on. Erittelen työssäni myös sitä, minkälaisilla pääoman muodoilla teatterikritiikkiä kirjoittaneet henkilöt ovat Suomessa menestyneet kriitikon työssään. Kysymys on tärkeä tämän päivän suomalaisessa yhteiskunnassa, jossa muutos on pysyvä olotila.

4.2 Bourdieun anti joukkoviestinnän tutkimukselle

Pekka Sulkusen mukaan sosiologia oli Bourdieulle tulkitsevaa, ei selittävää tiedettä. Makuyhteisöjen tunnistaminen sekä kenttien rakenteen, pelisääntöjen, asemien, panosten ja voittojen tarkastelu on *tulkintaa* ja vaatii erilaista logiikkaa kuin esimerkiksi kausaaliselitykset. (Sulkunen 2006, 146.) Tämä ajatus kuvaa hyvin myös omaa tutkimusasetelmaani tässä työssä.

Bourdieu ei nähdäkseni ole vaatimaton pohtiessaan kehittämiensä käsitteiden muodostamaa teoreettista rakennelmaa. Hän toteaa nimittäin, että tutkija pyrkii vangitsemaan rakenteita ja mekanismeja ja esittämään nämä sosiaalisen tilan rakentumisen periaatteet tai uusintumisen mekanismit mallin avulla, joka pyrkii *universaaliin pätevyYTEEN*. Näin tutkija voi löytää todellisia eroja, jotka erottelevat yhtä lailla niin rakenteita kuin myös käyttäytymistäipumuksia eli habituksia. Näitä rakenteita

ja habituksia tulee Bourdieun mukaan etsiä erilaisten *yhteisöllisten historioiden* erityisyyksistä. (Bourdieu 1998, 12; kursiivit Bourdieu.) Tässä tutkimuksessa edellä sanottu tarkoittaa sitä, että tutkimuksessani olennaista on se, mitä haastatteleman teatterikriitikot ikään kuin yhtenä joukkona sanovat. En siis tarkastele kenenkään yksittäisen kriitikon ikiomia diskursseja erikseen, vaan pyrin löytämään teatterikriitikoiden puheesta kollektiivisella tasolla ulottuvuuksia, jotka ovat tyypillisiä kaikkien kriitikoiden puheelle.

Kuten muitakin tieteellisiä teorioita kohtaan, myös Bourdieun kenttäteoriaa kohtaan voidaan tuki esittää tieteellistä kritiikkiä.¹¹⁶ Rodney Benson ja Erik Neveu nostavat esiin nimenomaan mediatutkimuksen kohdalla sen, että Bourdieu ei kiinnittänyt kovinkaan paljon huomiota esimerkiksi Internettiin ja muihin uuden median viestintämuotoihin. He toteavat kuitenkin, että Internetin sosiaalinen läpimurto Ranskassa on ollut asteittaisempaa kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa. Joka tapauksessa Benson ja Neveu katsovat, että kenttäteoria voi ja sen pitäisi värähtyä mukaan tutkimuksiin, jotka tarkastelevat uuden ja vanhan median välisiä suhteita median erilaisissa käyttöyhteyksissä ja kulttuurituotannon kenttien jatkumolla. (Benson & Neveu 2005, 8.)

Omasta opettajan näkökulmastani käsin edellä sanottu avaa mielenkiintoisia näköaloja sille, millä tavoin laajemmin *joukkoviestinnän tutkimuksessa* voitaisiin hyödyntää tässä luvussa esittelemiäni Bourdieun käsitteitä. Opettajana ajattelen tässä kaikkea sitä, millä tavoin opiskeleva nuorisomme käyttää kouluissaan, omassa opiskelussaan ja tiedonhaussa Internetiä ja sen suomaa mahdollisuuksia. Aihepiiriin osalta tässä sivutaan ehkä jo joukkoviestinnän ja kasvatustieteen välisiä rajamaastoja, joten jätän tässä esittämäni ajatuksen hautumaan edelleen siitä kiinnostuneille.

Tämän luvun lopuksi paikannan vielä lyhyesti Bourdieun kenttäteorian suhdetta muutamaa muuhun joukkoviestinnän oppihistorian tuntemaan tieteelliseen paradigmaan. Bourdieun ajattelua Suomessa esiin tuonut M' hammed Sabour toteaa, että koska Bourdieun tuotanto on kestänyt niinkin kauan, hänen teoksiaan on yhdistetty

¹¹⁶ Teoriaansa kohdistuvasta kritiikistä Bourdieu on todennut seuraavaa: ”Tärkeätä uskoakseni on, että se mikä minun silmissäni oli yritys rakentaa yleistä antropologiaa historialliselle analyysille nyky-yhteiskuntien erityisistä ominaisuuksista, tulkittiin joukoksi erityisesti koulutusjärjestelmää ja kulttuuria koskevia poliittisia *teesejä*” (Bourdieu & Wacquant 1995, 194; kursivointi Bourdieu).

sellaisiin koulukuntiin kuin strukturalismi, funktionalismi, marxismi, postmodernismi ja geneettinen strukturalismi. Kuitenkin Bourdieu on Sabourin mukaan luonut oman näkemyksensä ja kehittänyt omia sosiologisia ajatusmallejaan, joiden teoreettinen tinkimättömyys ja empiiristen analyysien syvyys antaa niille erityisen omaperäisen sisällön: Sabour väittää, että Bourdieu muistuttaa vain itseään. (Sabour 1995, 10 – 11.)

Rodney Benson ja Erik Neveu huomauttavat myös, että Bourdieun kenttäteorian suhde esimerkiksi sellaiseen poliittiseen taloustieteeseen kuten Frankfurtin koulukuntaan,¹¹⁷ ei ole kovinkaan läheinen (Benson & Neveu 2005, 8; ks. myös Neveu 2005, 197 – 202). Niin ikään Benson ja Neveu tähdentävät, että Bourdieu etäännyttää teoriaansa mistä tahansa puhdasoppisesta marxilaisesta teleologiasta. Bourdieun käsite journalismin kentästä on myös Bensonin ja Neveun mielestä erotettava esimerkiksi Jürgen Habermasin julkisen sfäärin mallista. (Benson & Neveu 2005, 8 – 9.) Bourdieun kenttäteoriaa ei näin ollen voida suoraviivaisesti sijoittaa esimerkiksi poliittisen taloustieteen malleihin (vrt. Herkman 2005, 21 – 51), eikä se myöskään asetu kovin lähelle erilaisia kulttuuriteorioita. Benson ja Neveu toteavat myös, että Bourdieu jakaa viestinnän tutkimuksessa paljon viitatus Michel Foucaultin suhteellisen ymmärryksen kieleen saussurelaisessa mielessä osittain, mutta Foucaultin ongelma Bourdieun näkökulmasta katsottuna on siinä, että Foucault kieltäytyy tunnustamasta että kielipelien *ulkopuolella* on jotakin – toisin sanoen jotakin, mikä voidaan palauttaa kulttuurituotteiden tuottajien ja kuluttajien välisiin *sosiaalsiin suhteisiin*. Samantyyppistä bourdieulaista kritiikkiä voidaan Bensonin ja Neveun mielestä esittää myös esimerkiksi Roland Barthesin semiotiikkaa tai kulttuurisosiologi Jeffrey Alexanderia kohtaan. (Benson & Neveu 2005, 10.)

Metodologisessa mielessä monet Bourdieun teoriaan pohjautuvat tapaustutkimukset¹¹⁸ ovat Bensonin ja Neveun mukaan lähellä angloamerikkalaista organisaatioiden tutkimukseen pureutuvaa etnografiaa – vaikkakin jokainen täydellinen kentän tutkimus tarvitsee heidän mielestään välttämättä myös historiallista ja tilastollista tietoa hyödyntävää institutionaalista analyysiä (ema., 10 – 11). Bourdieun kenttäteoria jakaa

¹¹⁷ On kuitenkin tiedossa, että esimerkiksi Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tutkijat ja Bourdieu tekivät jo varhaisessa vaiheessa yhteistyötä (ks. tarkemmin Bourdieu & Wacquant 1995, 105 – 106).

¹¹⁸ Ks. Linkala 1993a: eräs tapaustutkimus suomalaisessa kontekstissa.

nimittäin Bensonin ja Neveun mielestä organisaatioiden tutkimuksen kiinnostuksen toisaalta vahvasti empiiriseen lähestymistapaan ja toisaalta huomion kiinnittämisen journalismin jokapäiväisiin käytäntöihin (ema., 11).

Kaiken kaikkiaan Benson ja Neveu näkevät journalismin ja joukkoviestinnän tutkimuksen kannalta Bourdieun teoriassa useita hyviä puolia. Ensinnäkin teoria kentistä *sulauttaa historian mediatutkimuksen sydämeen*, koska yhteiskunnan eri kenttiä ei voi ymmärtää erillään niiden historiallisesta synnystä ja kehityskaaresta. Myöskään kentillä toimivien yksilöiden toimintaa ei voida määritellä yksinomaan heidän sosiaalisesta asemastaan käsin, koska se on kunkin yksilön monimutkaisen sosiaalisen ja koulutuksellisen kehityskaaren tulos ja riippuvainen edelleen siitä, miltä kentältä yksilö kulloinkin itsensä löytää. Toiseksi teoria kentistä on Bensonin ja Neveun mukaan työkalu tehdä suhteellista ja tilallista sosiaalista analyysiä. Kolmanneksi kenttäteoria auttaa heidän mielestään sijoittamaan journalismin laajempaan elämänpäiriin ja ympäristöön: näin hedelmätön kysymys siitä, onko lehdistö riippumatonta vai ei, saa teorian avulla uutta ulottuvuutta siinä, että journalismin kenttä on peruuttamattomassa suhteessa yhteiskunnan muihin kenttiin – jotka kilpailevat puolestaan siitä, kuka muovaa näkemystämme sosiaalisesta maailmasta. (Benson & Neveu 2005, 18 – 19.)¹¹⁹

Erityisen mielenkiintoinen avain Bourdieun teoreettisen ajattelun ymmärtämiseksi on hänen suhtautumisensa filosofiaan – tieteseen, jota on nimitetty ja yhä edelleen mielellään nimitetään ”tieteiden äidiksi”. Annan tässä suhteessa lopuksi puheenvuoron jälleen Bourdieulle itselleen. Hän toteaa filosofiasta näin:

”Filosofian aito sosiologinen analyysi ei johda filosofian tuhoutumiseen. Se päinvastoin sijoittaa sen uuteen paikkaan kulttuurin tuottamisen kentässä. Filosofisten suuntausten kiinnittäminen historiaan ja yhteiskuntaan on ainoa keino ymmärtää niitä ja sitä miten ne seuraavat toisiaan. Se on ainoa keino vapauttaa filosofit heidän perintöönsä sisältyvästä ajattelelmatomasta eli siitä, mitä he perinteisesti eivät ole ajatelleet. Se tekisi heidät kykeneviksi havaitsemaan, kuinka suuresti heidän tavallisimmat ajattelun välineensä, käsitteensä, ongelmansa,

¹¹⁹ Niilo Kauppi toteaa Bourdieusta: ”Ensiksikin, kenttäteoria tarjoaa menetelmän, jolla voidaan systemaattisesti analysoida hyvin erilaisia viestinnän tutkimuksen kohteita ja niiden valtamekanismeja. Kenttähän voi olla niin yksi lehti kuin koko maailman kattavan mediajärjestelmän osa (esim. Internet, lehdistö tai televisio). - - - Toinen rakenteellisen konstruktivismin etu on, että se pyrkii yhdistämään mikro- ja makrotasot muun muassa sellaisilla käsitteillä kuin habitus ja rakenteellinen vastaavuus. Lähes kaikki koulukunnan tutkijat yhdistävät kenttätöön (haastattelut, osallistuva havainnointi) tilastollisiin menetelmiin.” (Kauppi 2004, 88.)

taksonomiensa ovat riippuvaisia niistä yhteiskunnallisista oloista, joissa filosofiaa tuotetaan ja uusinnetaan, ja kuinka paljon niitä määrää filosofian institutionaalsiin tehtäviin ja toimintaan luonnollisesti kuuluva yhteiskuntafilosofia.” (Bourdieu & Wacquant 1995, 191 – 192.)

Hannu Nieminen ja Mervi Pantti nimeävät kolme erilaista, filosofis-poliittista näkemystä siihen, mikä on median rooli ja merkitys yhteiskunnassa. Ensimmäinen näistä käsityksistä heidän mukaansa on *uusliberalistinen* näkemys, jonka doktriini opettaa, että puhdas markkinajulkisuus takaa parhaiten demokratian toimivuuden yhteiskunnassa: tätä näkemystä edustavat Niemisen ja Pantin mukaan esimerkiksi mediamoguli Rupert Murdoch. Toinen käsitys Niemistä ja Panttia seuraten on *pluralistinen* näkemys, jonka mukaan puhdas markkinajulkisuus ei toteuta demokraattista julkisuutta, vaan markkinoiden toimintaa pitää säännellä poliittisin ja oikeudellisin keinoin. Niemisen ja Pantin mukaan käytännössä tämän näkemyksen takana on esimerkiksi Suomen hallituksen ja liikenne- ja viestintäministeriön toteuttama virallinen mediapolitiikka; samoin myös esimerkiksi mediapolitiikan itsensä tutkimuksessa tämä käsitys on heidän mukaansa vallitseva. Kolmas käsitys on *kriittinen* näkemys, jonka juuret ovat Frankfurtin koulukunnan kriittisessä yhteiskuntateoriassa. Nieminen ja Pantti toteavat Pierre Bourdieun edustavan tutkijana tätä näkemystä. (Nieminen & Pantti 2004, 13 – 14.)

Edelleen kyseisen kriittisen käsityksen perustana on Niemisen ja Pantin mukaan epäily markkinoiden kyvystä toteuttaa demokratiaa, koska markkinoiden toimintaa ohjaavat taloudelliset tavoitteet. Toisin sanoen markkinoiden kautta toteutuva demokratia on väistämättä näennäistä, koska median harvalukuiset omistajat päättävät tarjonnasta eli median sisällöstä: sisällöt palvelevat median omistajien taloudellisia päämääriä, eivät median kuluttajien eli kansalaisten tiedollisia tai emotionaalisia tarpeita. Kriittisen käsityksen edustaman kannan mukaan median pitäisi tarjota kansalaisille parhainta saatavilla olevaa tietoa ja informaatiota eikä median sisältöjen saatavuus saisi riippua esimerkiksi yksittäisen kansalaisen varallisuudesta. (Emt., 31 – 32.) Kriittisen ajattelun heikkoutena on Niemisen ja Pantin mielestä kuitenkin elitismi: elitismien vaara liittyy heidän mukaansa siihen, että valistunut eliitti valitsee ja päättää muiden puolesta, mikä on parhainta ja tarpeellista tietoa kansalaisille (emt., 32).

Edellä esitetyssä Niemisen ja Pantin pohdinnassa vallitsee nähdäkseni kuitenkin varsin mielenkiintoinen paradoksi suhteessa Bourdieun teoriaan: Bourdieun tieteellisen uran

ydin kun nimenomaan on yhteiskunnan eliittikerrostumien tarkkanäköinen kritisointi.

Tässä suhteessa on mielenkiintoista, että Bourdieu eteni itse eliittiin, eli Niilo Kaupin sanoin:

” - - - pennittömästä postiljoonin ja maanviljelijän pojasta tuli valtion apurahajärjestelmän ansiosta Collège de Francen – julkisin varoin ylläpidetyn kansallisen tieteen lippulaivan – professori. Hänestä tuli sen saman valtion edustaja, jonka piti pitää hänen kaltaisensa hallitut ‘ paikoillaan ’.” (Kauppi 2004, 87.)

Käsitykseni mukaan juuri edellä todettu on ainutlaatuisen hienoa Bourdieun tuotannossa. Tarkoitin tällä sitä, että Bourdieu ei itse suostunut käyttäytymään eliitin tavoin, vaikka eliitin joukossa kulkikin. Se, että ranskalainen yhteiskunta loppujen lopuksi mahdollisti Bourdieun itsensä sosiaalisen nousun, on omasta mielestäni hyvä osoitus kyseisen yhteiskunnan terveestä rakenteesta: aivan kuin kirjailija Bourdieu kertoi sosioanalyysinsä avulla ihmisille sellaisia asioita, joita nämä ehkä sittenkin halusivat itsestään ja yhteiskunnastaan kuulla. Ehkäpä Bourdieun tehtävä oli olla eliitin narri: muinaisaikojen hoveissa narrin suusta kun kuuli totuuden.

5 KLASSINEN KRITIIKIN KAAVA APUTEORIANA

Tässä luvussa teen lyhyen teoreettisen katsauksen kirjallisuustieteen ja tekstilingvistiikan puolelle – se on tämän koko työn argumentoinnin ja punaisen langan kannalta välttämätön sivupolku, jotta lukija tavoittaa konkreettisesti ajatuksen siitä, miten populaarijulkisuudessa (Nieminen 1998, 286 ja 294, sekä Nieminen 2000, 194 – 197) luettavissa oleva teatterikritiikki on tutkimallani ajanjaksolla mahdollisesti muuttunut Suomessa. Teoreettisessa mielessä tutkimukseni on toisaalta journalismin ja joukkoviestinnän tutkimuksen yhteyteen liittämäni Pierre Bourdieun käsitteistön sekä toisaalta taas tässä luvussa esittelemäni aputeorian *yhdistelmä*.

Tutkimuksen kokonaisargumentaation apuna käyttämäni aputeoria on humanististen

taidetieteiden piiristä periytyvä *klassinen kritiikin kaava* (aputeorian osuudesta esimerkiksi kvantitatiivisessa teorianmuodostuksessa ks. tarkemmin Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 90: tässä käsillä olevassa työssä on pitkälti kyse samantapaisesta asiasta, vaikka itse liikun kvalitatiivisen tutkimuksen puolella). Esittelen klassisen kritiikin kaavan lyhyesti tämän luvun lopussa. Käytän klassista kritiikin kaavaa tekemäni sisällönanalyysin pohjana niin, että kytken sen tutkimiini viiteentoista teatterikritiikkiesimerkkiin. Kyseisten kritiikkiesimerkkien avulla pääsen lähemmäksi varsinaista pääaineistoani, eli esimerkkieni avulla siirryn sitten tutkimuksen varsinaisen aineiston eli tekemieni kriittikkohaastattelujen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten pariin. Väitöskirjatekstini rakenteen ymmärtäminen perustuu esittelemieni teorioiden ja tutkimusmenetelmien *sekä niiden yhdistämisen* ymmärtämiseen.

Edellä on esitetty, että klassinen kritiikki tai taidearvostelu muodostaa aivan oman journalistisen tekstilajinsa (ks. myös Linkala 1995, 102 – 103). Tämän vuoksi tässä yhteydessä on perusteltua pohtia käsitettä *tekstilaji* hieman tarkemmin. Käsitteitä *genre* ja *tekstilaji* käytetään eri alojen tutkimuksissa kutakuinkin toisilleen synonyymisinä ilmauksina. Genren käsite juontaa juurensa latinan kielen sanaan *genus*, joka merkitsee ryhmää, jolla on yhteisiä ominaisuuksia ja elottomista asioista puhuttaessa lajia tai laatua. Ymmärrys genren käsitteestä voidaankin tieteenhistoriassamme täydellä varmuudella paikantaa ainakin Aristoteleen *Runousoppiin* (1967), josta periytyy ajatus lajista tapana tai keinona esittää jotakin tietynlaista kohdetta. Suomen kielen tutkijat Susanna Shore ja Anne Mäntynen huomauttavat kuitenkin, että Aristoteles kirjoitti kreikan kielellä käyttäen tässä yhteydessä termiä *eidon*. (Shore & Mäntynen 2006, 13.) Itse ajattelen niin, että silloin kun tutkimusta kirjoitetaan nimenomaisesti suomen kielellä, on hyvä pitäytyä tekstilajin käsitteessä. Vastaavasti silloin kun kirjoitetaan esimerkiksi johonkin kansainväliseen tiedelehteen, on perusteltua käyttää puolestaan genren käsitettä.¹²⁰

Jotta voimme ymmärtää tekstilajin käsitettä, on luonnollisesti tärkeää sitä ennen ymmärtää itsensä tekstin käsite. Nils Erik Enkvistiä ja perinteistä tekstilingvistiikkaa mukailleen termiä *teksti* käytetään tavallisesti suppeassa merkityksessä, jolloin sillä tarkoitetaan yhdestä tai useammasta virkkeestä muodostunutta kokonaisuutta, jota pitää koossa viittaussuhteiden verkosto (Enkvist 1975, 9). Tässä katsannossa selvää on, että

¹²⁰ Termi *genre* vaikuttaa teennäiseltä suomenkielisessä kontekstissä.

tutkimukseni kohteena olevat teatterikriitikit ovat selvästi tekstejä: ne eivät koostu mistään irrallisista, toisiinsa kytkeytymättömistä virkkeistä ja lausekkeista, vaan kyseisten tekstien kirjoittajat ovat tarkoittaneet ne yhtenäisiksi semanttisiksi kokonaisuuksiksi, joissa tavallaan kaikki liittyy kaikkeen.

Edellä sanottu liittyy kiinteästi edelleen termiin *tekstilaji*, joka puolestaan on sosiokulttuurinen käsite: sillä viitataan itse kunkin kielelliseen tajuun siitä, minkälaiset kielelliset piirteet ovat ominaisia esimerkiksi sanomalehtien pääkirjoituksille, kirkollisille saarnoille tai vaikkapa rap-lyriikalle. Tässä tutkimuksessa esiin tuomani teatterikriitikit edustavat näin ollen kaikki tiettyä tekstilajia ja ne suosivat omalle tekstilajilleen ominaisia sanastollisia, kieliopillisia ja tekstuaalisia valintojaan. Nämä valinnat ovat puolestaan muotoutuneet osana yhteiskunnan sosiaalisia käytäntöjä. (Kalliokoski 2002, 147.) Voidaan edelleen ajatella, että kulttuurin ja kielen muuttuessa ja kehittyessä uusia tekstilajeja syntyy ja vanhoja sulautuu yhteen, saattaapa kokonaan kuollakin.

Tämän tutkimuksen näkemys tekstistä on teksti ymmärrettynä jonakin tiettyinä yhtenäisenä tekstikokonaisuutena, jolloin on perusteltua puhua juuri tekstilajista, ei ainoastaan pelkästä tekstistä (ks. edelleen Shore & Mäntynen 2006, 9).

Huomionarvoista on myös se, että tekstilajien väliset rajat eivät välttämättä ole mitenkään itsestään selviä, vaan lajit limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa ja myös muuttuvat ajan kuluessa: toisin sanoen jotkin lajit saattavat jäädä historiaan ja samoin uusia lajeja syntyy jatkuvasti (ema., 11).

Niin ikään on hyvä huomata se, että helposti sekoittuva lähikäsite tekstilajille on termi *tekstityyppi*, jota ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista sekoittaa tekstilajin käsitteeseen – vaikka sitä joskus näkeekin hämmentävästi käytetyn synonyymisenä ilmauksena tekstilajille. Tekstityypin käsite on syytä ymmärtää niin, että sillä viitataan kielellisesti tietäntyyppiseen esittämisen tapaan, jolloin voidaan puhua esimerkiksi kertovasta (narratiivisesta), kuvailevasta (deskriptiivisestä), argumentoivasta (perusteleavasta), erittelevästä (ekspositorisesta) sekä ohjailevasta (instruktiivisesta) tekstityypistä. (Ema., 36 – 37.) On selvää, että jokin tietty tekstilaji voi tekstistrategialtaan edustaa yhtäaikaaisesti useampaakin kategoriaa: esimerkkeinä vaikkapa teatterikriitikit, jotka tekstityyppeinä voivat edustaa yhtäaikaaisesti niin kuvailevaa, argumentoivaa kuin ohjailevaakin tekstistrategiaa.

Tekstilajeja pohdittaessa kiinnostava tässä yhteydessä on myös Ludvig Wittgensteinilta peräisin oleva *perheyhtäläisyyden* käsite (ema., 14), jolla viitataan siihen, että tiettyyn lajiin kuuluvilla teksteillä on joitakin yhteisiä piirteitä, muttei kuitenkaan välttämättä kaikkia. Näinhän on esimerkiksi perheenjäsenten kohdalla suhteensa toisiinsa: lapsi muistuttaa jollakin tavalla kumpaakin vanhempaansa, mutta ei kuitenkaan ole kummankaan suoranainen kopio. Kyseiseen ajatukseen liittyy läheisesti myös käsitys tekstilajien *verkostoitumisesta* (ema., 14), jolla viitataan siihen, että jokin kahdessa eri tekstissä ilmenevä piirre ylittää lajien väliset rajat. Tällöin esimerkiksi jollakin tietyllä tekstilajilla voi olla joitakin yhteisiä piirteitä jonkin toisen tekstilajin kanssa ja päinvastoin: kumpikin yksittäinen teksti kuuluu näin ikään kuin oman tekstilajinsa suureen perheeseen, mutta on samanaikaisesti verkottunut myös jonkin toisen tekstilajin edustajan kanssa.

Tekstilajeja on mahdollista pohtia edelleen myös Hans Robert Jaussilta peräisin olevan käsitteen *odotushorisontti* avulla. Kyseinen käsite viittaa siihen, että tekstien lukijoilla on luonnollisesti valmiina joko tietoisia tai tiedostamattomia käsityksiä siitä, minkälaista tekstiä he ylipäättään alkavat lukea. Voidaan edelleen väittää, että tekstilajit itse asiassa perustuvat juuri näihin ennalta arvattaviin lukijoiden sosiokulttuurisiin käsityksiin ja odotuksiin. (Ema., 14.) Lukijan kannalta kiinnostavaa ristivetoa syntyykin silloin, kun jokin yksittäinen uusi teksti on niin monitulkintainen, ettei se selkeästi tai ainakaan helposti asetu mihinkään ennalta asetetun tekstilajin perheeseen. Esimerkiksi käytännön teatterikriitikolla, jonka tehtävänä on lausua ensimmäiset arviot jostakin uudesta teoksesta, on tässä suuri vastuu: hänen pitää pystyä asettamaan jokin uusi teatteriesitys jo vakiintuneeseen draamatekstien kaanoniin ja arvottamaan kyseistä esitystä tätä historiallista taustaa vasten.

Myös kirjallisuudentutkimuksen lähitieteessä folkloristiikassa erilaisia tekstejä on ollut tapana kerätä ja arkistoida nimenomaisesti lajeittain, joille on sitten annettu omia nimilappujaan: voidaan puhua esimerkiksi saduista, kaskuista, sananparsista ja niin edelleen (ema., 14). Vastaavasti kirjallisuuden päälaajat sisältävät omia lukuisia ”alalajejaan”. Edellä sanottu tarkoittaa sitä, että *epiikkaan* eli suorasanaiseen kertomakirjallisuuteen voidaan laskea kuuluvaksi sellaisia tekstilajeja kuten eepos, novelli, romaani, satu, legenda, tarina, kertomus, faabeli ja paraabeli; *draamaan* eli näytelmäkirjallisuuteen puolestaan sellaisia tekstilajeja kuten tragedia, komedia,

tragikomediala, satyyrinäytelmä, kansannäytelmä, tendenssinäytelmä ja absurdi näytelmä sekä *lyriikkaan* eli runomuotoon kirjoitettuun kirjallisuuteen sellaisia tekstilajeja kuten epigrammi, hymni, dityrambi, oodi, elegia, sonetti, balladi, romanssi, legenda ja niin edelleen (Savolainen 1984).

Kielitieteessä termiä genre eli tekstilaji alettiin käyttää vasta 1980-luvulla (Shore & Mäntynen 2006, 16). Keskeinen käsite kielitieteen tavassa jäsentää tekstilajeja on myös *rekisteri*, jolla viitataan erilaisiin rajattuihin tapoihin käyttää kieltä jossakin tiettyssä tilannekontekstissa (ema., 19). Sosiolingvistisen tutkimuksen avulla on esimerkiksi saatu selville, että sama ihminen voi käyttää useitakin eri rekistereitä aina kulloinkin käsillä olevasta kielenkäyttötilanteesta riippuen (ks. esim. Paunonen 1990, 223 – 225). Tässä tutkimuksessa pohditaan näin ollen myös sitä, minkälainen on teatterikriitikon käyttämä kielellinen rekisteri populaarijulkisuudessa ja toisaalta myös eliittijulkisuuden puolella: onko lukevalla yleisöllä mahdollisuuksia ymmärtää tuota kielenkäyttöä?¹²¹ Jotakin kielen rekisteriä tutkittaessa ja pohdittaessa hyödyllinen käsite tässä yhteydessä on myös *diskurssiyhteisö*, jolla viitataan yksinkertaisesti kielen käyttäjiin itseensä: tässä katsannossa jokin tietty tekstilaji on siis jonkin tietyn diskurssiyhteisön vakiintunut tekstiluokka (Shore & Mäntynen 2006, 27). Ajatus on identtinen kirjallisuustieteellisen näkemyksen kanssa siinä, että myös kirjallisuuden vastaanottajat eli lukeva yleisö voidaan hahmottaa erilaisina diskurssiyhteisöinä. Samoin voidaan ajatella, että esimerkiksi teatterikritiikin lukijat muodostavat aivan oman diskurssiyhteisönsä, jolle yhteistä on se, että he lukevat teatterikritiikkiä.

Kun tekstilajeja aletaan tutkia lähemmin, päädytään nähdäkseni väistämättä niiden sisällön analyysiin, joka on perinteisesti ollut keskeinen tutkimusmenetelmä joukkoviestinnän tutkimuksessa. Tässä mielessä kirjallisuus- ja kielitieteellinen tekstilajien tutkimus asettuu nähdäkseni hyvin lähelle yhteiskuntatieteellistä tutkimusta, esimerkkinä tästä vaikkapa käsillä oleva tutkimus (ks. myös Linkala 1995; Ridell 2006).

Mitä sitten tekstilajien tutkimuksen avulla voidaan saada selville? Vastaus riippuu tietenkin yksittäisen tutkijan omista lähtökohdista eli siitä, *mitä* hän haluaa saada

¹²¹ Tässä tutkimuksessa ei vastata suoraan lukijoita koskevaan kysymykseeni. Asian pohtiminen vaatisi lukijatutkimusta.

selville. Kun halutaan saada selkoa siitä, minkälaisia *merkityksiä* joihinkin tiettyihin teksteihin oikein kätkeytyy, auttaa tekstilajin käsite pääsemään tutkimuksessa alkuun.

Anne Mäntynen ja Susanna Shore toteavat, että samaan tekstilajiin kuuluvilla teksteillä on prototyyppisesti¹²² samantyyppinen sisältö, toisiaan muistuttava ulkoinen muoto ja kokonaishahmo, ja niissä tehdään myös samanlaisia kielellisiä valintoja. Esimerkkeinä tällaisista teksteistä Mäntynen ja Shore käyttävät levyarvosteluja. (Mäntynen & Shore 2008, 27.) Mäntynen ja Shore edellä esittämiä ajatuksia sovellan tässä yhteydessä niin, että *sisällöllisesti* tausta-aineistoni eli kaikki tutkimuksessa esittelemäni tekstinäytteet tai teatterikritiikit käsittelevät siis teatteria. Edelleen voidaan todeta, että kaikki nämä teatterikritiikkiesimerkit muistuttavat toisiaan niin *ulkoiselta muodoltaan* kuin *kokonaishahmoltaan*: tekstilajina niitä siis luonnehtii sama perheyhtäläisyys. Mitä kunkin arvostelun kirjoittajan *kielellisiin valintoihin* tulee, niin seuraavassa esittelemäni aputeoria pureutuu hyvin etenkin niihin.¹²³

Kirjallisuustieteilijöiden tunteman *klassisen kritiikin kaavan*¹²⁴ mukaan kaiken kirjoitetun kritiikin peruselementit ovat 1) kuvaus, 2) tulkinta ja 3) arvottaminen (ks. Huotari 1980, 8 – 66; kyseisestä kritiikin kaavasta myös Linkala 1995, 145; Joensuu & Syrjänen 1986, 14; Holstikko-Ojanen 1990, 6; Korhonen 1983, 11; Suhola, Turunen & Varis 2005, 112 sekä Tuominen 2007, 8 – 10). Hieman pelkistään voidaan toisin sanoen ajatella, että periaatteessa minkä tahansa taiteen lajin kritiikki koostuu vain kolmenlaisista virkkeistä: yhtäältä taideteosta kuvaavista, toisaalta taideteosta tulkitsevista ja kolmanneksi taideteosta arvottavista lauseista (myös Haapala 1990,

¹²² Prototyyppi = lajin tyypillinen edustaja.

¹²³ Laadullisista menetelmistä kirjoittaneet Marshall ja Rossman toteavat, että kun tutkija on valinnut tutkimuksensa sisällön, tarvitsee hän *erityisen koodaus- tai luokittelusysteemin* tuon sisällön analysoimiseksi (Marshall & Rossman 1989, 99). Tässä tutkimuksessa käytettyjä teatterikritiikkiesimerkkejä varten minun ei ole tarvinnut kehittää erillistä koodaussysteemiä, vaan käytän tutkimuksessa löytämäni kirjallisuustieteen piiristä periytyvää *klassista kritiikin kaavaa*, jota esittelen tarkemmin tässä luvussa.

¹²⁴ Markku Huotarin mukaan mallin tehtävät voidaan tiivistää neljään kohtaan: 1) Jäsentää (kirjallisuus)kritiikin sisältö systemaattiseksi kokonaisuudeksi, joka kattaa mahdollisimman hyvin kritiikin eri sisältöalueet ja on käsitteellisesti erottelukykyinen, 2) muodostaa näin saatavasta (kirjallisuus)kritiikin sisältörakenteen kuvauksesta analyyttinen malli kritiikin sisältöjen kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen erittelyn pohjaksi, 3) hahmottaa (kirjallisuus)kritiikin sisältörakenne niin, että tutkittaessa sitä eri tieteiden näkökulmasta, kulloinkin tehty raja-arvostelun sisältökokonaisuudesta tiedostetaan ja 4) esittää malli, jonka avulla voidaan sekä yleistäen kuvata suurempia (kirjallisuus)kritiikin rakenteita ja kehityslinjoja että yksityiskohtaisesti tarkastella kritiikin sisältöjä. Mallin tulisi soveltua pitkittäis- ja poikittaisleikkauksiin ja sitä tulisi voida käyttää tutkimusongelmasta riippuen joko sellaisenaan tai ositettuna. (Huotari 1980, 9 – 10.)

165).¹²⁵ Anne Mäntynen ja Susanna Shore lisäävät tähän, että kuvailu ja arvottaminen kulkevat käsi kädessä eikä niitä voi aina erottaa toisistaan eli arvion laatu voi paljastua vasta itse tekstiyhteydestä. Mäntynen ja Shore painottavat kuitenkin sitä, että keskeistä arvostelussa on *arvottamiseen* liittyvien sanojen (kuten adjektiivien) ja rakenteiden käyttö. (Mäntynen & Shore 2008, 29.) Kuten aiemmin tutkimukseni johdantoluvussa totesin, nimenomaan *arvottamisen ulottuvuus* on taidekritiikissä keskeinen ja olennainen asia. Työn luvussa 7 olevassa sisällönanalyysissä arvottaminen on erityisen tarkkailuni alla – syystä, että nimenomaan arvottaminen antaa kritiikille tai arvostelulle inhimillisen, taiteen lajin historiaan perustuvan syvyyden, jonka se mielestäni tarvitsee *sivistääkseen* lukijaansa.

Asiaa pidemmälle perustelematta teatterintutkija Pirkko Koski toteaa, että klassinen kritiikin kaava tai malli ei kuitenkaan sovellu sellaisenaan ainakaan teatterikritiikkien tarkasteluun (Koski 1992, 26). Samoin teatterintutkija Outi Lahtisen mukaan nykymuotoisessa tiiviissä kritiikkitekstissä kuvailu, tulkinta ja arvottaminen harvoin lohkeavat omiksi erillisiksi osioikseen, vaan ne pyritään kietomaan kirjoituksessa yhteen (Lahtinen 2012, 93). Klassinen kritiikin kaava onkin alun perin kehitetty nimenomaan kirjallisuuskritiikkien tarkastelua varten. Kosken ja Lahtisen näkemyksistä huolimatta otan tässä työssä itsenäisen yhteiskuntatutkijan vapauden soveltamalla kyseistä kaavaa esittelemiini teatterikritiikkiesimerkkeihin. Perustelen päätöstäni toisaalta myös sillä, että työssäni tutkitut teatterikritiikit eivät ehkä edusta Lahtisen viittaamia nykyisiä teatterikritiikkejä, ja toisaalta sillä, että varsinainen tutkimusmenetelmäni tausta-aineiston analyysissä on joukkoviestinnän tutkimuksesta ja yleisemminkin yhteiskuntatutkimuksesta peräisin oleva *sisällönanalyysi*, jonka esittelen tarkemmin luvussa 6.3.1. En siis tee valitsemieni teatterikritiikkien tarkastelussa varsinaisesti Kosken tarkoittamaa teatteriteoreettista tulkintatyötä, jota voitaisiin pitää soveliaana nimenomaan teatteritieteen sisällä, vaan näkökulmani on nimenomaan yhteiskuntatutkijan – ja sitä kautta myös viestinnän tutkijan. Toisin sanoen olen tutkimusasetelmaani poiminut vain ylipäättään ajatuksen siitä, että myös teatterikritiikistä voi periaatteessa löytyä sekä kuvauksessa pysyvä, tulkinnallinen että myös arvottava ulottuvuus.

¹²⁵ Nimenomaan teatterikritiikille ominaisista ulottuvuuksista ks. Pavis 1993, 95 – 107. Pavisin teatterikritiikkiä koskeviin pohdintoihin palaan työn päätelmäluvussa 10.

Markku Huotari väittää, että haluttaessa tutkia (kirjallisuus)kriitiikin¹²⁶ suurempia kokonaisuuksia, rakenteita ja *kehityslinjoja*, on systemaattinen ja yleinen malli edellytys tutkimuksen onnistumiselle. Hän toteaa klassisesta kritiikin kaavasta, että kuten yleensäkin dokumenttien sisällönanalyysissä, tarkastelun tavoitteena voi olla joko arvostelujen sisältöjen kuvaaminen ja selittäminen (sellaisenaan) tai sitten jonkin muun ilmiön tutkiminen (kirjallisuus)kriitiikin sisältöjen avulla. Tällaisia ilmiöitä hänen mukaansa voivat olla esimerkiksi (kirjallisuuden) odotustaso, jolla tarkoitetaan kulloinkin vallitsevia kriitikoiden, tutkijoiden, lukijoiden ja kirjailijoiden (kirjallisuus)käsityksiä, (kirjallinen) maku, yhteiskunnan henkinen ilmasto ja niin edelleen. (Huotari 1980, 9.) Tässä tutkimuksessa tavoitteena on analysoida molempia, Huotarin edellä esittämiä tasoja. Tausta-aineiston sisällönanalyysissä kuvaan lyhyesti teatteriarvostelujen sisältöä klassisen kritiikin kaavan avulla, mutta käytän tuota kuvausta niin, että sen avulla johdatan pohtimaan laajemmin kulttuurijournalismin murrosta yhteiskunnassa: toisin sanoen tuo murros tai muutos on Huotarin viittaama varsinainen ilmiö, jota tutkimuksessani tarkastelen. Näin tekemäni teatterikritiikkien sisällönanalyysi johdattelee varsinaisen aineiston ja temaattisen tekstianalyysini pariin, missä kyseistä murrosta edelleen tutkitaan.

Huomattava on, että klassinen kritiikin kaava jakautuu kirjallisuuden merkkisuhteiden tarkastelussa kolmeen eri semioottiseen eli merkityso pilliseen tasoon: 1) syntaktiseen eli lauseo pilliseen tasoon, 2) semanttiseen eli merkityksiä pohtivaan tasoon ja 3) pragmaattiseen eli (kirjallisuus)kriitiikin tuottajia ja vastaanottajia eli kriitikkoja, julkaisukanavia, lukijoita ja yhteiskuntaa pohtivaan tasoon (ema., 25). Pragmatiikassa on laajimmillaan Huotarin mukaan kyse (kirjallisuus)kriitiikin asemasta, sen tehtävästä ja vaikutuksista yhteiskunnassa sekä sen toimintaa säätelevistä organisaatiotason vaikuttajista, jolloin (kirjallisuus)kriitiikin pragmaattinen tarkastelu on Huotarin mukaan tiedotusopillista (tai viestinnällistä – M-K.L.) ja kirjastotieteellistä sekä sosiologista ja taloustieteellistä (markkinointi) (ema., 14 – 15). Koska Huotari sijoittaa nimenomaisesti (kirjallisuus)kriitiikin sisällönanalyysin lähinnä semanttisen tason alueelle eli pohtimaan sitä, mitä *merkityksiä* ja millä tavalla kriitikot (kirjallisuudesta) arvosteluissaan välittävät (ema., 15 – 16), lähdetään sisällönanalyysissäni liikkeelle nimenomaan tästä tasosta. Huotari toteaa edelleen, että teoksen semanttisessa tarkastelussa korostuu sen

¹²⁶ Kirjallisuus-sanat tilalle voi tässä luvussa sijoittaa jatkossa teatteri-sanat: olen merkinnyt sulku merkit alkuperäisen sanan ympärille, jotta asia on helpompi hahmottaa.

sanoma, kuvatut ja kerrotut asiat sekä niiden *merkitys* (ema., 38). Tarpeen mukaan otan mukaan myös pragmaattisen tason analyysiä, jossa Huotarin mukaan on kyse teoksen suhteesta yksilöihin kuten vaikkapa kriitikkoon ja lukijoihin (tai yleisöön – M-K.L.), (kirjallisuuden) kenttään ja laajimmillaan koko yhteiskuntaan eli sen kulttuurisiin ja taloudellisiin rakenteisiin (ema., 45). Sen sijaan syntaktisen tason tarkastelun jätän sisällönanalyysistäni kokonaan pois, koska mainitun tason tarkastelu ei ole teatteritaiteessa keskeistä – kirjallisuudessa kylläkin.

Kuvaus on klassisessa kritiikin kaavassa arvosteltavan teoksen ominaisuuksien tai suhteiden toteamista ”pintatasolla”, sellaisenaan ja teoksen ulkopuolisista seikoista irrallaan. Kuvaus voi tapahtua millä semioottisella tasolla tahansa. Paitsi teoksen sisältöjä kriitikko voi esittää irrallisia havaintoja myös kirjailijasta (tai ylipäätään taiteilijoista – M-K.L.) ja yhteiskunnasta. (Emt., 29.)

Tulkinnan määrittelee puolestaan se, että teoksen ominaisuuksia ja suhteita tarkastellaan jonkun muun kuin arvosteltavan teoksen piirteen avulla. Tällainen tarkastelu voi olla vertailua, rinnastamista, taustojen esittämistä, tulkintaa, selittämistä ja yhteyksiin asettamista. Arvosteltava teos voidaan asettaa eri semioottisilla tasoilla erilaisiin yhteyksiin. Teosta voidaan verrata muihin teoksiin, sen sanomaa voidaan määritellä erilaisten filosofisten ja yhteiskunnallisten katsomusten avulla ja se voidaan suhteuttaa kirjailijapersoonaa tai yhteiskuntaa koskeviin taustatekijöihin. (Emt., 30.)

Lopulta *arvottaminen* tarkoittaa kritikon käsityksiä teoksen arvosta, sen merkityksestä ja tehtävästä. Arvottaminen on kannanotto siihen, mikä teoksessa on hyvää ja mikä huonoa, mikä positiivista ja mikä negatiivista. Myös arvottaminen voi kohdistua eri semioottisiin merkkisuhteisiin: niiden mukaan voidaan tarkastella, mitä kriitikko arvottaa ja mitkä ovat hänen perusteensa. Arvottamisen esteettiset kriteerit riippuvat taas siitä, mille semioottiselle tasolle kritikon näkemys esteettisyydestä painottuu. Markku Huotari toteaa lopuksi, että kuvauksessa ja tulkinnassa on kyse tosiasiaväittämistä, kun taas arvottamisessa esitetään arvoarvostelmia.¹²⁷ (Emt., 30.)

Teoria kritiikin sisältämästä kuvauksesta, tulkinnasta ja arvottamisesta toimii näin

¹²⁷ Huotari (1980, 31) toteaa lisäksi, että kysymys arvoarvostelmien ja tosiasiaväittämien suhteesta ja määriteltävyydestä on luonteeltaan filosofinen probleema, jonka ratkaisu ei ole välttämätön tässä esitettyjen määritelmien antamiseksi.

tutkimuksessa tulkintakehyksenä sille, minkälaisia virkesisältöjä teatterikritiikkiesimerkeistä etsin. Kyseinen teoria tarjoaa valmiin luokittelumallin siinä, minkälaista *sisältöpuhetta* teatterikritiikeistä on mahdollista jäljittää. Huono puoli mallin käytössä lienee se, että se ei anna juuri lisätilaa tutkijan mielikuvitukselle ja tulkintakyvyille laajemmin. Edellä sanottu ei kuitenkaan ole käyttämäni tausta-aineiston kannalta olennaista, vaan tärkeämpää tämän tutkimuksen kannalta on se, että pystyn esittelemieni teatterikritiikkiesimerkkien avulla hahmottamaan teatterikeskustelun ilmisisältöä *yleisellä tasolla* tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Kerron kritiikkiesimerkkieni valossa siitä, miten teatterikritiikki populaarijulkisuudessa on muuttunut ja mihin suuntaan.

Analysoin näin ollen esittelemieni teatterikritiikkien *kulttuurisia jäsennyksiä* klassista kritiikin kaavaa hyödyntäen. Kyse ei tällöin ole tutkittavien tekstien jakamisesta eri luokkiin, vaan nimenomaan tekstien sisältämien piiloisten merkitysrakenteiden tutkimisesta (esim. Alasuutari 1994, 101). Tarkoitukseni on eritellä tausta-aineistoani pohtimalla sitä, missä määrin ja miten esittelemissäni teatterikritiikeissä ensinnäkin kuvataan, toiseksi edelleen tulkitaan ja kolmanneksi myös arvotetaan suomalaista teatteritaidetta. Edellä esittämäni *klassinen kritiikin kaava* toimii näin varsinaiseen asiaan johdattavan *sisällönanalyysin* perustana niin, että nostan analyysini avulla esiin teatterikritiikkien sisältämää, toisaalta yksittäisiä teatteriesityksiä ja toisaalta ehkä laajemminkin teatteritaidetta koskevaa kuvaus-, tulkinta- ja arvottamispuhetta. Muutaman kritiikkiesimerkkini avulla erittelen ja kuvaan lähemmin sitä, miten näissä kritiikkiesimerkeissä puhutaan suomalaisesta teatterista: missä määrin niissä tyydytään vain *kuvaamaan* jonkin tietyn teatteriesityksen tai laajemmin teatteritaiteen kulloistakin tilaa yhteiskunnassa, missä määrin niissä puolestaan *tulkitaan* jonkin tietyn teatterikappaleen tapahtumia ajan rientoa vasten ja miten niissä mahdollisesti myös *arvotetaan* eli asetetaan suoranaiseen paremmuusjärjestykseen teatterikentällä nähtyjä valmiita teatteriesityksiä tai ylipäättään teatteritaidetta. Nimitän näitä sisältoanalyttisiä luokituksiani teatteritaiteen *kuvauspuheeksi*, *tulkintapuheeksi* ja *arvottamispuheeksi*.

Olennaista on huomata, että en rajoita tulkintaani teatterikritiikkiesimerkeistä vain kielelliselle tasolle, vaan laajennan sitä käsitteelliseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että asetan tausta-aineistolleni eli teatterikritiikkiesimerkeilleni niiden *reaalista merkitysisältöä* koskevia kysymyksiä eli tutkin nimenomaan sitä, mihin *asioihin* teatterikritiikeissä viitataan (ks. Dahl 1971, 49 – 50). Ottar Dahl toteaa, että tällöin tutkijalta vaaditaan

taitoa huomata tekstissä piileviä viittauksia ja vivahteita ja ymmärtää puoliksi lausuttuja totuuksia, ironiaa ja vihjeitä (emt., 50). Edellä sanottu on myös *sisällönanalyysin* keskeinen idea itsenäisenä joukkoviestinnän tutkimusmenetelmänä. Laajempi ilmiö, jota klassisen kritiikin kaavan avulla näin ollen tavallaan tarkastelen, on perimmältään valitsemieni teatterikritiikkien antama kokonaiskuva suomalaisesta teatteritaiteesta sosiologisessa mielessä osana yhteiskuntaa. Tutkimuksen taustaineiston tulkinnassa tarkoituksena on siis johdattaa pohtimaan suomalaista teatterikirjoittelua yleisellä tasolla yhteiskunnassa: toisin sanoen miettimään laajemmin sitä, minkälaista näkökulmaa tarkasteleman teatterikritiikit teatterimaailmasta ylipäättään ovat nostaneet esiin.

6 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

Tässä luvussa esittelen vielä tutkimuskysymykseni, työtä varten keräämäni tutkimusaineiston sekä analyysiäni varten valitsemani tutkimusmenetelmät, eli työn tutkimusasetelman. Jatkan työssä aikaisempaa opintopolkuani (Linkala 1995, 1993a, 1990), joten tämä työ on toisaalta journalismin ja joukkoviestinnän tutkimuksen sekä sen yhteyteen liittämäni ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun kokonaisvaltaisen teoreettisen ajattelun (ks. luku 4), toisaalta taas työni luvussa 5 esittelemäni aputeorian luova *yhdistelmä*.

Filosofi Ilkka Niiniluoto erottaa kaksi käytäntöön orientoituneen tutkimusongelman tyyppiä. Toisaalta voidaan muotoilla 1) deskriptiivinen eli kuvaileva tutkimusasetelma, jossa pyritään kuvaamaan jonkin "systeemin" nykyistä tilaa tai historiaa, toisaalta taas voidaan erottaa 2) generalisoiva tutkimusasetelma, jossa kartoitetaan jotakin "systeemiä" koskevia säännönmukaisuuksia, jotta voitaisiin tehdä luotettavia ennustuksia ja löydettäisiin joitakin annettuun tavoitteeseen johtavia keinoja. (Niiniluoto 1980, 26.) Koska tämä tutkimus edustaa teatterikritiikin kirjoittamisen sosiaalisiin käytäntöihin orientoituvaa tutkimustyyppiä, lienee selvää, että työni perusta edustaa kuvailevaa tutkimusasetelmaa. Tarkoitukseni on yksinkertaisesti kuvailla tutkimaani ilmiötä eli teatterikritiikkiä ja sen tekijöitä tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Käyttämäni kirjallisuudentutkimuksesta sekä sosiologian piiristä peräisin

olevat teoreettiset viitekehykset tuottanevat uudenlaista tietoa suomalaisesta teatterikritiikistä ja kulttuurijournalismista. Tästä tiedosta toivon varsin monenlaisten lukijaryhmien kiinnostuvan. Keräämäni aineisto lienee se elementti, johon tämän työn mahdollinen kiinnostavuus perustuu.

Journalismia tutkinut Risto Kunelius toteaa, että journalistien kulttuuri tarjoutuu tutkittavaksi 1) *ajatuksina* eli arvoina ja ideaaleina, joita journalistit itsestään ja omasta työstään tuovat esiin, 2) *tapoina* eli tottumuksina ja rutiineina, joilla ammattijournalistit toimivat, sekä 3) *tuotteina*, joita journalistit tekevät – eli siis esityksinä ja juttuina (Kunelius 1998, 213). Kuneliuksen inspiroimana siirryn seuraavassa tutkimuskysymyksieni ja käyttämäni aineiston esittelyyn: journalistien ajatukset ja tavat tulevat näkyviksi tekemissäni tutkimushaastatteluissa ja tuotteista puolestaan käyvät ne populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä julkaistut teatterikritiikit, joita työssäni analysoin.

6.1 Tutkimuskysymykset

Teatterikritiikon työ käytännössä on se lähtökohta, jonka pohjalta on syntynyt työn tutkimusasetelma. Esittelen seuraavassa työn tutkimuskysymykset ja niihin liittyvät aineistot.

Työn päätutkimuskysymys on seuraava:

Miten ja miksi suomalainen teatterikritiikki on muuttunut vuosina 1983 – 2003?

Kysymykseen *miten* vastataan tarkastelemalla tutkittujen teatterikritiikkien klassisia osa-alueita (so. kuvaus, tulkinta ja arvottaminen) sekä teatterikritiikoiden ja *Teatteri-*lehden päätoimittajien tapaa kuvata muutosta tutkittavalla ajanjaksolla. Näin *miten-*kysymykseen vastaamiseen sisältyy teatterikritiikissä tapahtuneen muutoksen kuvaus (luvuissa 7, 8 ja 9). Työn tausta-aineisto (konkreettiset teatterikritiikit, ks. aineistokohtainen tutkimuskysymys 1) vastaa suoraan kysymykseen *miten* ja

päättökysymysaineisto (teatterikriittikkohaastattelut ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset) samaan kysymykseen osittain.

Kysymykseen *miksi* haetaan puolestaan vastausta kuvailemalla teatterikriitikoiden ja *Teatteri* -lehden pääkirjoitusten tapaa selittää edellä esitettyä muutosta sekä tulkitsemalla näitä selityksiä Bourdieun käsitteiden pohjalta. Kysymykseen vastataan pääaineiston analyysin yhteydessä luvuissa 8 ja 9 sekä päätelmäluvussa 10. Näin työn päättökysymysaineisto (teatterikriittikkohaastattelut ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset, ks. aineistokohtaiset tutkimuskysymykset 2 ja 3) vastaavat kysymykseen *miksi*.

Työn aineistokohtaisia tutkimuskysymyksiä on kolme.

Työn *taustoittavana tutkimusaineistona* toimii viisitoista (15) konkreettista teatterikriittikkiesimerkkiä, jotka on julkaistu vuosina 1983, 1993 ja 2003. Olen poiminut nämä teatterikriittikkiesimerkit satunnaisesti populaarijulkisuudesta eli sanomalehdistöstä.¹²⁸ Näiden esimerkkiaineistojen kohdalla tutkimuskysymyksenä on:

- 1) Ovatko teatterikritiikin klassisten osa-alueiden painopisteet (so. kuvaus, tulkinta ja arvottaminen)¹²⁹ muuttuneet tutkimallani ajanjaksolla?

Työn *varsinaisena tutkimusaineistona* ovat maamme keskeisille teatterikritikoille suuntaamani teemahaastattelut, joita on kuusitoista (16) sekä maamme vanhimman kulttuurialan julkaisun eli vuonna 1945 perustetun, eliittijulkisuuden alueella ilmestyvän *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset vuosilta 1983 – 2003 (tarkasteltavia kirjoituksia on yhteensä 185 kappaletta). Varsinaiseen tutkimusaineistooni liittyen tutkimuskysymykset ovat:

- 2) Miten suomalaiset teatterikriitikot puhuvat omasta asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä niissä tapahtuneista muutoksista populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä?

¹²⁸ Kyseiset sanomalehdet ovat Helsingin Sanomat, Kaleva, Kansan Uutiset, Aamulehti ja Hufvudstadsbladet.

¹²⁹ Ks. Huotari 1980.

3) Miten teatterikentän omaa julkisuutta ohjaavat sanankäyttäjät puhuvat teatterikritiikin asemasta sekä siinä tapahtuneista muutoksista eliittijulkisuudessa eli *Teatteri*-lehdessä?

Tarkastelen teatteria käsittelevän journalismin eli teatterikritiikin tilaa haastattemieni teatterikriitikkojen puheen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten valossa ja selvittelen, minkälaisia kulttuurisia merkityksiä, teemoja ja diskursseja kyseisistä teatterikriitikkojen puheesta ja pääkirjoituksista voi löytyä. Analyysini lähtökohtana ovat Pierre Bourdieun *kentän*, *kielipelin* ja *symbolisen taistelun* käsitteet. Tarkastelen, miten suomalaisten teatterikriitikkojen puhe populaarijulkisuudessa (aineistona tekemäni teatterikriittikohaastattelut, ks. tutkimuskysymys 2) ja toisaalla taas kirjoitettu, suomalaisen teatterikritiikin tilaa lähietäisyydeltä arvioiva journalismi eliittijulkisuudessa (aineistona *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset, ks. tutkimuskysymys 3) voidaan bourdieulaisittain ymmärtää *kielipelinä* ja sitä kautta mahdollisesti myös *vallankäyttönä*. Saattaa olla, että teatterikriitikot eivät ehkä ole täysin tiedostaneet tätä piiloista vallankäyttöään. Lyhyesti sanottuna: tutkimuksessa selvittellään, minkälainen on ollut teatterikritiikin tila tällä tarkastelemallani ajanjaksolla Suomessa.

Analysoimalla ja lähilukemalla konkreettisia teatterikritiikkiesimerkkejä, maamme keskeisten teatterikriitikoiden temahaastatteluvastauksia sekä *Teatteri*-lehden vuosien 1983 – 2003 pääkirjoituksia on mahdollista saada selville kokonaiskuva suomalaisen teatterikritiikin muuttumisesta ja myös suomalaisen teatterikritiikin asemassa tapahtuneesta muutoksesta. Täten voin esittää tutkimani ajanjakson kulkuun pohjautuvan tulkinnan suomalaisen teatterikritiikin muuttumisesta tällä kyseisellä ajanjaksolla. Oletan, että hahmottelemani kokonaiskuva kertoo osaltaan myös kulttuurijournalismin henkisestä tilasta yleisemmällä tasolla. Tulkintani keskeinen jännite kulminoituu *kentän*, *kielipelin* ja *symbolisen taistelun* käsitteiden ympärille, mistä näkökulmasta käsin tarkastelen koko aineistoani.

Keskityn aineiston analyysissä tekemiini teatterikriitikkojen temahaastatteluihin ja *Teatteri*-lehden pääkirjoituksiin, jotka siis toimivat tutkimuksessa sen varsinaisena pääaineistona. Temahaastattelujen muotoilussa keskeinen teoreettinen lähtökohta on ollut Pierre Bourdieun sosiologinen ajattelu, jota kutsun työni *taustateoriaksi*. Tekemäni temahaastattelurungot (sekä suomeksi että ruotsiksi) ovat tutkimuksessa liitteinä (liite 3). Työn taustoittavan aineiston eli populaarijulkisuudesta poimimieni konkreettisten

teatterikritiikkien tarkoituksena on puolestaan toimia eräänlaisena johdatuksena varsinaisen aineistoni pariin. Oletan nimittäin, että esiin nostamani näkökohdat populaarijulkisuuden puolella julkaistuista teatterikritiikeistä voivat valaista mielenkiintoisella tavalla myös tulkintaani varsinaisesta pääaineistostani.

Tällä kohtaa haluan tuoda esiin Hannu Niemisen ja Mervi Pantin muotoileman kysymyksen, joka on tämänkin tutkimuksen lähtökohtana:

”- - - on tärkeää kysyä, *mitä* mediatekstit sanovat, *miten* ne sanovat sen ja *miksi* ne sanovat niin kuin sanovat” (Nieminen & Pantti 2004, 91; kursivoit M-K.L.).

6.2 Aineistojen käyttö

Tutkimustapani edustaa aineiston ja käytettyjen teorioiden välistä vuoropuhelua. Tässä osiossa esittelen kahteen osaan jakautuvan tutkimusaineistoni: alkuun johdattelen tutkimuksen problematiikan pariin muutamalla, vuosina 1983 – 2003 julkaistulla teatterikritiikillä: näitä kritiikkiesimerkkejä on viisitoista. Kutsun aineiston tätä osaa *tausta-aineistoksi*. Tämän jälkeen siirryn varsinaiseen *pääaineistoon*. Se koostuu kuudentoista suomalaisen journalismin ja teatteritaiteen kentällä toimineen, ja osin yhä edelleen toimivan, teatterikritikon teemahaastattelusta sekä *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista, joita tutkimuksessa on 185 kappaletta. Pyrkimyksenä on ollut tavoittaa tutkimukseen suomalaisen teatterielämän varteenotettavimmat teatterikritikot suhteessa tarkastelemaani ajanjaksoon.

6.2.1 Tausta-aineistona teatterikritiikkiesimerkit

Tutkimuksen tausta-aineisto koostuu sanomalehdistä poimituista konkreettisista teatterikritiikkiesimerkeistä vuosilta 1983, 1993 ja 2003. Näitä konkreettisia teatterikritiikkiesimerkkejä on työssä yhteensä viisitoista eli viisi esimerkkiä kultakin

mainitulta vuodelta. Tausta-aineisto on argumentaationi pohja, josta lähdän liikkeelle. Tämä taustoittava aineisto on tutkimuksen pääaineiston kannalta oleellinen, koska työssä pyritään luomaan tosiasioihin pohjautuvaa tulkintaa teatterikritiikin muuttumisesta 20 vuoden ajanjaksolla Suomessa.

Teatterikritiikkiesimerkit jakautuvat seuraavanlaisesti:

- 1) *poliittisella kartalla* niin, että mukana on yksi oikeisto- ja yksi vasemmistolehti: nämä lehdet ovat *Aamulehti*¹³⁰ ja *Kansan Uutiset*¹³¹;
- 2) *alueellisella kartalla* niin, että mukana on maakuntalehti eli *Kaleva* ja vastapainona sille pääkaupunkiseudun *Helsingin Sanomat* sekä
- 3) *kielipoliittisella kartalla* niin, että mukana on edellä mainittujen suomenkielisten lehtien lisäksi myös toista kotimaista kieltämme edustava *Hufvudstadsbladet*.

Olen jokaisesta lehdestä valinnut tutkimukseen kolme teatterikritiikkiä eli yhden vuodelta 1983, yhden vuodelta 1993 ja yhden vuodelta 2003. *Aamulehden* teatterikritiikit ovat

- ”Neiti Suorasuu” (julkaistu 14.1.1983, kirjoittaja Harry Sundqvist)
- ”Anarkismia sadan vuoden takaa” (julkaistu 11.1.1993, kirjoittaja Seppo Roth)
- ”Näyttelijän tuskaa piirun verran vanhentuneesti” (julkaistu 23.1.2003, kirjoittaja Soila Lehtonen).

Kansan Uutisten teatterikritiikit ovat

- ”Absurdismikokeilu Tikapuuteatterissa” (julkaistu 27.1.1983, kirjoittaja Maija Savutie)
- ”Kalju laulajatar virkistää kirpeästi” (julkaistu 16.2.1993, kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen)
- ”Katsoja jää nälkäiseksi” (julkaistu 14.1.2003, kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen).

Kalevan teatterikritiikit ovat

- ”Mikä tahansa tuska?” (julkaistu 19.1.1983, kirjoittaja Kaisu Mikkola),

¹³⁰ *Aamulehti* oli Kokoomuksen äänenkannattaja vuoteen 1992 asti: kun lehti irtautui poliittisesta taustastaan, ei tämä välttämättä merkinnyt sitä, että toimittajien poliittiset näkemykset olisivat muuttuneet yhdessä yössä.

¹³¹ *Kansan Uutiset* oli aluksi SKDL:n ja SKP:n pää-äänenkannattaja, minkä jälkeen se muuttui vuonna 1990 sitoutumattomaksi vasemmistolehdeksi. Lehti on vuodesta 2000 lähtien ollut Vasemmistoliiton äänenkannattaja.

- ”Laatua ja määrää Lapin pääkaupungissa” (julkaistu 11.1.1993, kirjoittaja Kaisu Mikkola)
- ”Pessi ja Illusia Liisan ihmemaassa” (julkaistu 20.1.2003, kirjoittaja Eeva Kauppinen).

Helsingin Sanomien teatterikritiikit ovat

- ”Slalom- rinteiden Lear ihmisyyttä etsimässä” (julkaistu 30.1.1983, kirjoittaja Jukka Kajava)
- ”Aito trash-teatteri on nauru vinolle naamalle” (julkaistu 21.1.1993, kirjoittaja Kirsikka Moring)
- ”Ovatko naiset teatterikarjaa?” (julkaistu 24.1.2003, kirjoittaja Kirsikka Moring).

Lopuksi *Hufvudstadsbladetin* teatterikritiikit ovat

- ”Än lever Galgmannen” (julkaistu 22.1.1983, kirjoittaja Margita Andergård)
- ”Den löjliga familjen Suominen” (julkaistu 21.1.1993, kirjoittaja Elisabeth Nordgren)
- ”Kvinnoperspektiv i Tre systrar” (julkaistu 22.1.2003, kirjoittaja Maria Sandin).

Yhtä kritiikkiä lukuun ottamatta kaikki lehtien kritiikit on julkaistu tammikuussa. Kerron kritiikkien kirjoittajien nimet¹³² tässä kohtaa enkä toista niitä varsinaisen analyysin yhteydessä, koska kriitikkojen nimien esiin tuominen ei ole tutkimustehtävän kannalta olennainen asia. Kyseiset sanomalehtikritiikit löytyvät tutkimuksen liitteistä (liite 2).

Pirkko Kosken mukaan teatterikritiikkejä on paljon käytetty ja teatterikritiikit ovat keskeinen lähdeaineisto varsinaisen teatterintutkimuksen piirissä, joskin ne hänen mukaansa määritellään kuitenkin tertiäärilähteiksi (Koski 1992, 25). Ymmärtääkseni tämä johtuu historiantutkimuksellisista painotuksista ja peruseriaatteista teatterin tutkimuksessa, koska juuri historiantutkijoiden käyttämät lähteet on tapana jakaa toisaalta primaariin, toisaalta taas sekundääriin lähteisiin (Marshall ja Rossman 1989, 95). Koski pitää teatterikritiikkejä teatteritieteen kentällä vielä näitäkin alempiarvoisina eli niin kutsuttuina tertiäärilähteinä. Hän toteaa kuitenkin samaan hengenvetoon, että erään ongelman tässä muodostaa juuri *kritiikin ja sen kohteen*

¹³² Mahdollista uudelleen julkaisua varten olen myös tarkastanut kritiikkien kirjoittajien tekijänoikeudet ko. lehtien toimituksista.

suhteen arvioiminen eli kriitikon näkökulman huomioonottaminen tai yleisten arvostruktuurien muutosten ja kehityslinjojen heijastuminen kritiikissä (Koski 1992, 25). Tämä kyseinen Kosken huomio on olennainen tämän tutkimuksen kannalta, ja odotankin tämän työn päättökäsitelmän eli diskurssianalyysistä vaikutteita saaneen temaattisen tekstianalyysini (ks. luku 6.3.2) paljastavan sellaisia asioita, joihin teatteritutkimuksen aikaisempi historiallinen tutkimusote ei ole samassa määrin pystynyt. Tarkoitin tällä sitä, että humanistisista taidetieteistä periytyvä, puhtaasti tulkinnallinen tekstintutkimus tulkitsee perinteensä mukaisesti vain jo kirjoitettua tekstiä, eli se ei menetelmällisesti kykene paljoo sanomaan tekstin kirjoittajan (eli teatterikriitikon) *sosiaalisesta toiminnasta* yhteiskunnassa. Koska kirjoitetut kritiikit ovat yleensä ensimmäisiä julkisia kannanottoja uusista ilmiöistä teatterin maailmassa (emt., 25), toimivat ne kuitenkin mielestäni hyvänä tausta-aineistona tässä tutkimuksessa.

Valittujen teatterikritiikkiesimerkkien tarkoitus on siis toimia tutkimuksen tausta-aineistona niin, että niiden avulla lukija johdatellaan varsinaisen aineiston pariin. Näin konkreettiset teatterikritiikkiesimerkit ikään kuin kuvittavat työn varsinaista aineistoa ja perusproblematiikkaa. Niiden avulla esitetään havaintoja siitä, ovatko teatterikritiikin osa-alueet muuttuneet vuosien 1983 – 2003 ajanjaksolla suomalaisessa populaarijulkisuudessa ja jos ovat, niin miten.

Edellä sanottu tarkoittaa myös sitä, että konkreettisia teatterikritiikkejä tarkasteleva analyysi sekä siinä käytetty menetelmä (*sisällönanalyysi*, ks. luku 6.3.1) kuin myös aputeoria (*klassinen kritiikin kaava*, ks. luku 5) eivät paljoo pysty kertomaan varsinaisten teatterista kirjoittavien journalistien eli teatterikritikkojen käytännön elämästä, sosiologisin termein ilmaistuna heidän sosiaalisesta toiminnastaan Suomessa. Kysymyksenasetteluni mukaisesti olen kiinnostunut nimenomaan myös journalismin ja journalistien maailman sosiaalisesta todellisuudesta, joka näiden kirjoitettujen teatterikritiikkien taakse kätkeytyy. Tämän näkökulman vuoksi tutkimuksen pääaineisto on paljon laajempi kuin edellä kuvattu tausta-aineisto, mistä tarkemmin seuraavassa.

6.2.2 Populaarijulkisuudessa kirjoittavien teatterikriitikkojen puhe teatterikritiikistä

Juha Herkman on kiinnittänyt huomionsa siihen, että viestinnän tutkimuksessa tehdään hämmästyttävän vähän varsinaisesti itse *mediatyöhön* liittyvää tutkimusta. Hän huomauttaa, että kuitenkin toimittajat ja muut mediatyöläiset ovat ratkaiseva linkki (joukkoviestinnän) omistuksen ja varsinaisten mediasisältöjen välissä – juuri he kun nämä sisällöt tekevät. Herkman toteaa, että organisaatioanalyysi ja itsensä *mediatyön tutkiminen* antaisivat paljon lisävalaistusta niihin käytäntöihin, joiden vaikutuksesta mediasisällöt valikoituvat sellaisiksi kuin valikoituvat. (Herkman 2005, 50.)

Tutkimukseni pääaineiston ensimmäiseen osaan kuuluvat maamme keskeisille teatterikritikoille ja teatterin asiantuntijoille suunnatut teemahaastattelut, joiden muotoilussa Pierre Bourdieun teoreettinen ajattelu on ollut teoreettisena lähtökohtana. Työn johdantoluvussa peräänkuuluttamani teatterikriitikot analysoivat näissä haastatteluissa omaa sosiaalista todellisuuttaan. Menetelmällisenä tutkimustapana toimii puolestaan *diskurssianalyysistä vaikutteita saanut temaattinen tekstianalyysi* (diskurssianalyysistä ks. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993 ja 2002; Fairclough 1995 ja 1997; Anttila 2005, 407 – 423 sekä Remes 2006, 288 – 374). Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen mukaan diskurssianalyttisen tutkimuksen luonteeseen kuuluu, että täsmällisiä lukuja siitä, minkä kokoinen aineiston tulisi olla, on mahdotonta määrittää tai normittaa. Aineiston laajuus riippuu tutkimuksen käytettävissä olevista resursseista. Samoin aineistoa kerätään jonkin tietyn tutkimusintressin ohjaamana. (Jokinen, Juhila ja Suoninen 2002, 241.) Haastatteluaineistoni laajuus oli aluksi viisitoista teemahaastattelua,¹³³ mutta päädyin myöhemmin tekemään vielä kuudennentoista haastattelun.

Ihmistieteissä ihmistä on mahdollista tutkia keskittymällä yksittäistapausten tiheään analysointiin (Eskola & Suoranta 2005, 148). Voidaan ajatella, että tekemäni

¹³³ Joidenkin tutkijoiden mukaan noin 15 vastausta riittää aineiston kylläntymiseen eli saturaatioon. Tämä liittyy siihen, että jos tutkija hakee laadullisessa tutkimuksessa aineistosta samankaltaisuutta, on perusteltua puhua aineiston saturaatiosta. Kun esimerkiksi teemahaastattelussa haetaan näyttöä jostakin tietystä temasta, on saturaation kannalta tällöin pysyttävä teeman sisällä samuuden kuvauksessa, koska erilaisuuden kuvaamiseen ei saturaatiopistettä etukäteen ole määriteltävissä. (ks. Tuomi & Sarajärvi 2009, 87 – 90.)

kriitikkohaastattelut ovat juuri tällaisia yksittäistapauksia – siis yksittäisiä teatterikriitikoita, jotka tekevät työtään suomalaisen teatteritaiteen ja journalismin kentällä. Kuten edellä on todettu, olen valinnut suomalaisten teatterikriitikkojen joukosta sellaisen otannan tai näytteen (emt., 18 ja 61 – 65), joka mahdollisimman hyvin edustaa suomalaisten teatterikriitikkojen kenttää kokonaisuudessaan. Kyse on siten tutkimuksen kohdalla juuri *näytteestä*, koska joku toinen tutkija olisi luonnollisesti saattanut valita jonkin verran toisenlaiset haastateltavat suomalaisten teatterikriitikkojen joukosta.

Kirsi Juhila ja Eero Suoninen toteavat, että vaikka tutkimushaastattelu onkin ”ei-luonnollinen” aineistotyyppi, käytetään sitä kuitenkin esimerkiksi diskurssianalyttisissä tutkimuksissa jatkuvasti (Jokinen, Juhila ja Suoninen 2002, 237). Näin on asian laita tämänkin tutkimuksen kohdalla. Olisi nimittäin ollut käytännössä täysin mahdotonta koota tätä tutkimusta varten teatterikriitikkojoukkoa samanaikaisesti yhteen johonkin ”luonnolliseen” tilanteeseen. Ehkäpä jokin television kulttuuriohjelman paneelikeskustelu olisi ollut tilanteena jonkin verran ”luonnollisempi” ja olisin sitten tutkijana ollut nauhoittamassa käytyä keskustelua. Ajatellen kuitenkin sitä, miten arkipäiväisiä ja tuttuja erilaiset haastattelutilanteet ovat, niin en usko, että tällainen television valmiiksi tarjoilema paneelikeskustelu kovin paljoa poikkeaisi varsinaiselta tutkimukselliselta anniltaan siitä, millainen varta vasten tätä työtä varten kerätty haastatteluaineisto on. En toisin sanoen usko, että nyt jokaisen erikseen tekemäni tutkimushaastattelun informaatioisisältö olisi olennaisesti jotakin muuta, kuin mitä se edellä esittämässäni kuvitteellisessa paneelikeskustelutilanteessa voisi olla.

Maaria Linko on tutkimuksessaan teatteriesitysten vastaanotosta esittänyt hyviä kysymyksiä, jotka koskevat teatterikriitikon roolia yhteiskunnassa. Hän pohtii esimerkiksi sitä, suunnataanko teatterikriitikit teatterista kiinnostuneelle lukijalle vai pikemminkin taiteilijoille ja yleensäkin kulttuurin ammattilaisille. Hän kysyy myös, *miten kriitikot itse arvioivat omaa rooliaan yhteiskunnassa*. (Linko 1990, 11.) Tämän tutkimuksen aineistokohtainen kysymys 2 liittyy Linkon esittämän, teatterikriitikon oman roolin ympärille. Tässä kohtaa on hyvä huomata, että Suomen Arvostelijain Liittoon (SARV) kuului vuosituhaten vaihteessa noin 83 teatterin pääalakseen ilmoittanutta kriitikkoa, joista vähän yli puolet oli naisia ja joiden keski-ikä oli noin 50 vuotta. Alle 30-vuotiaita heistä oli kaksi prosenttia ja alle 40-vuotiaita 19 prosenttia; toisin sanoen vain noin viidesosa kaikista liittoon kuuluvista teatterikriitikoista oli alle

40-vuotiaita. (Vuori 2000, 21.) Edellä esitetyt luvut kertovat siitä, että teatterikriitikoina toimivat henkilöt Suomessa ovat pääsääntöisesti yli 50-vuotiaita, siis jo työuransa jälkimmäisellä puolella. Herää kysymys: missä ovat nuoret kriitikot? Teatterikriitikko Petteri Lehtonen toteaa myös kritikoista, että useimmilla kritiikkiä kirjoittavilla henkilöillä kriittikkona toimiminen on vain ”sivuelinkeino” (Lehtonen 1994, 10); näin oli myös muutaman oman haastateltavani kohdalla.

Tutkimuksessa ääneen pääsevät teatterikriitikot puhuvat omalla äänellään ja oman aikakautensa edustajina.¹³⁴ Erityisesti aineiston tätä osaa pidän arvokkaana. Valitsin teatterikriitikot ja teatterin asiantuntijat tutkimukseen siten, että omakohtaisen pohdinnan jälkeen kriittikkoverkosto muodostui lopulta neljän eri akselin kautta:

- 1) *Poliittisella kartalla* niin, että mukana on kaksi vasemmistolehteä (*Demari*¹³⁵ ja *Kansan Uutiset*¹³⁶ edeltäjinään), kaksi oikeistosiiven lehteä (*Aamulehti*¹³⁷ ja *Uusi Suomi*¹³⁸), neljä sitoutumatonta lehteä (*Helsingin Sanomat*¹³⁹, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Turun Sanomat* ja *Kaleva*) sekä toisella kotimaisella kielellä teatterista kirjoittava *Hufvudstadsbladet*.

Demariin kirjoittaneita kritikoita on mukana kaksi, *Kansan Uutisiin* kirjoittaneita kritikoita samoin kaksi, *Aamulehteen* kirjoittaneita yksi, *Uuteen Suomeen* kirjoittaneita kritikoita kaksi, *Helsingin Sanomiin* kirjoittaneita kolme, *Turun Sanomiin* kirjoittaneita yksi, *Etelä-Suomen Sanomiin* kirjoittaneita yksi, *Kalevaan* kirjoittaneita kaksi ja *Hufvudstadsbladetiin* kirjoittaneita kritikoita myös kaksi; yhteensä siis kuusitoista teatterikriittikkoa.

- 2) *Sukupolvikartalla* niin, että mukana on sekä vanhemman että nuoremman polven

¹³⁴ Tutkimukseni pääteoreetikko Pierre Bourdieu toteaa toimittajista: ”Toimittaja on abstrakti olio, jota ei ole olemassa. Sen sijaan on olemassa toimittajia, jotka eroavat toisistaan sukupuolen, iän, koulutustason, lehden tai ”välineen” mukaan. Toimittajat elävät jakautuneessa maailmassa, joka on täynnä ristiriitoja, kilpailua ja vihamielisyyksiä.” (Bourdieu 1999a, 35.)

¹³⁵ Lehden edeltäjiä olivat *Työmies*, *Uusi Sosialidemokraatti* ja *Suomen Sosialidemokraatti* – lehti muuttui *Demari*-nimiseksi vuonna 1988.

¹³⁶ Lehden edeltäjiä olivat *Työkansan Sanomat* ja *Vapaa Sana* – lehden nimi muuttui *Kansan Uutisiksi* vuonna 1956.

¹³⁷ *Aamulehden* Kokoomus-sidonnaisuus loppui vuonna 1992. Niin kutsuttujen puoluelehtien luonteesta ja myös varsinaisen puoluelehdistön kuihtumisesta Suomessa ks. esim. Tommila 2003, 50 – 52.

¹³⁸ Lehden edeltäjiä olivat *Suometar* ja *Uusi Suometar*; *Uusi Suomi* -nimisenä lehti ilmestyi vuosina 1919 – 1991, minkä jälkeen lehti lopetettiin.

¹³⁹ Lehden edeltäjä oli *Päivälehti* ja vuodesta 1904 lehti alkoi ilmestyä *Helsingin Sanomat* -nimisenä.

teatterikriitikkoja. Mukana olevat kirjoittajat ovat syntyneet seitsemällä eri vuosikymmenellä. Tarkkaan ottaen työssäni ääneen pääsevät kriitikot ovat syntyneet vuosina 1918, 1932, 1941, 1942, 1943, 1945, 1946, 1951, 1955, 1959, 1964, 1965, 1973, 1974 ja 1980.

Ikähaitarin painopiste on selvästi 1940-luvulla, mutta toisaalta tutkimukseen on haluttu mukaan sellaiset kriitikot, joiden kohdalla teatterikritiikkiä voi hyvällä syyllä kutsua heidän elämäntyökseen tai ainakin olennaiseksi osaksi sitä ja joilla on ollut mahdollisuus kertoa pitkällä aikavälillä suomalaisen teatterin historiasta ja teatterikritiikin kirjoittamisesta. Vanhemman polven teatterikriitikkojen tietynlainen yliedustus aineistossa kertoo siitä, että nuoremman polven kriitikkoja ei liiemmästi ole. Tämä on mielestäni huolestuttavaa. Herääkin kysymys, eikö lehdistö¹⁴⁰ anna tämän päivän mediatodellisuudessa nuoremmille kirjoittajille elintilaa)?¹⁴¹

- 3) Koko maata edustavalla *alueellisella kartalla* niin, että mukana on sekä Etelä- että Pohjois-Suomi. Lehden pääasiallisen levikkialueen perusteella katson, että etenkin *Kalevan*, *Turun Sanomien*, *Etelä-Suomen Sanomien* ja *Aamulehden* teatterikritiikin lukijat ovat tulleet enimmäkseen omalta alueeltaan, sen sijaan selvästi valtakunnallisempi lukijakunta näyttäisi olevan tai olleen *Helsingin Sanomilla*, *Uudella Suomella*, *Demarilla*, *Kansan Uutisilla* sekä *Hufvudstadsbladetilla*.
- 4) *Kielipoliittisella* kartalla niin, että mukana on sekä suomen- että ruotsinkielisiä teatterikriitikkoja. Suomenkielisiä kriitikkoja aineistossani on neljätoista ja ruotsinkielisiä kaksi. On selvää, että toinen kotimainen kielemme ruotsi on ollut maamme kulttuurielämän kuvioissa tärkeällä sijalla.

Teatterikritikoille lähettämäni haastattelupyyntökirje oli lyhyt. Puhuttelin kritikoita ”teatterin asiantuntijoina” (expert på teater) ja kerroin valmistelevani väitöskirjaa Helsingin yliopistoon.¹⁴² Kirjeessä mainitsin myös tutkimani ajanjakson vuosiluvut ja aineiston osalta viittasin sekä *Teatteri*-lehteen että pyytämiini teemahaastatteluihin.

¹⁴⁰ Suomalaisen lehdistön historiasta ja kehityksestä ks. myös Wiio 1994, 185 – 195.

¹⁴¹ Saksalaiset käyttävät termiä ”Lebensraum”; Euroopan poliittista historiaa tunteva tietää, että termillä ei ole kovin kaunis kaiku.

¹⁴² Kirjeessä mainittiin Helsingin yliopiston silloinen viestinnän laitos ja sen ruotsinkielisen version tarkastivat kummitätini Riitta Schulman ja hänen miehensä Lennart Schulman.

Erilaisista tutkimushaastattelun lajeista (ks. Hirsjärvi & Hurme 1988, 28 – 38, sekä 2008, 43 – 48) tekemäni haastattelut edustavat puolistrukturoitua haastattelumenetelmää eli *teemahaastattelua*, koska haastateltavat kertovat arvostuksistaan, aikomuksistaan, ihanteistaan ja perusteluistaan kriittisessä mielessä (Hirsjärvi & Hurme 1988, 35, sekä 2008, 47). Teemahaastattelulle tyypillistä on, että haastattelu kohdennetaan tiettyihin teemoihin, joista keskustellaan, tästä johtuu metodin nimityskin. Teemahaastattelun perusidea on, että siinä korostetaan haastateltavien elämysmaailmaa ja heidän määritelmiään. (Hirsjärvi & Hurme 1988, 36.) Toisin sanoen teemahaastattelu ottaa huomioon sen, että ihmisten tulkinnat asioista ja heidän asioille antamansa *merkitykset* ovat keskeisiä (Hirsjärvi & Hurme 2008, 48). Samoin teemahaastattelulla kerätty aineisto soveltuu hyvin analysoitavaksi diskurssianalyttisin keinoin (emt., 155). Teemahaastattelun ideana on myös se, että metodin avulla pyritään tekemään oikeutta todellisuuden moni-ilmeisyydelle (Hirsjärvi & Hurme 1988, 128).

Tekemäni teemahaastattelurunko (ks. Eskola & Suoranta 2005, 78 – 79) on tutkimuksessa liitteenä (liite 3). Siitä on kaksi erillistä versiota, koska halusin luonnollisesti lähestyä ruotsinkielisiä teatterikriitikoita ruotsiksi.¹⁴³ Määrittelin teemahaastattelujen teema-alueet (emt., 86) etukäteen ja niiden pohjalta tein kysymykseni. Haastateltavani puhuivat vastauksissaan vapaamuotoisesti (emt., 87) ja esitin kaikille heille systemaattisesti haastattelun edetessä samat kysymykset. Joidenkin haastateltavien ja kysymysten kohdalla tarkensin kysymystäni spontaanisti, mikäli tilanne sitä vaati. Silloin tällöin myös sivuutin tarpeettomana jonkin tietyn kysymyksen, jos haastateltava oli jo selvästi käsitellyt kysyttävää asiaa jonkin toisen vastauksensa yhteydessä. Kysymysteni järjestys saattoi myös haastattelusta riippuen vaihdella jonkin verran; pidin ohjenuorana sitä, että tilanne oli luonteva.¹⁴⁴

Tutkimustekstini ehdoton perusidea on, että teatterikriitikoiden henkilöllisyys ei paljastu itse tekstistä (Eskola & Suoranta 2005, 57). Tutkimustulosten kannalta kiintoisaa ei

¹⁴³ Ruotsinkielisen haastattelurunkoni kieliasun tarkastivat kummitätini Riitta Schulman ja hänen miehensä Lennart Schulman.

¹⁴⁴ Tutkimuksen laadukkuutta voidaan tavoitella etukäteen sillä, että tehdään hyvä haastattelurunko (Hirsjärvi & Hurme 2008, 184). Jos litteroijia on useita, heidät on koulutettava tehtävänsä (emt., 185): annoin tutkimushaastatteluni litteroineille viestinnän opiskelijoille tutkimusnauhojeni yhteydessä myös yksityiskohtaiset, Atlas/ti-analyysiohjelmaan liittyvät litterointiohjeet. Olin myös koko ajan tarvittaessa heidän käytettävissään koko litterointiprosessin ajan.

tässä ole kenenkään yksittäisen teatterikriitikon yksityiselämä, vaan se, miltä teatterijournalistien hahmottelema sosiaalinen maailma heidän omasta perspektiivistään tarkasteltuna näyttää.¹⁴⁵ Haastattelut on tehty vuosina 2004 (12 haastattelua), 2005 (kaksi haastattelua), 2006 (1 haastattelu) ja 2009 (1 haastattelu).¹⁴⁶

Kymmenen haastattelua tein haastateltavieni työpaikoilla, pari haastattelua tein haastateltavien kotona, yhden omassa kodissani ja yksi haastattelu tapahtui Helsingin yliopiston tiloissa. Kaksi haastattelua jouduin tekemään sähköpostin välityksellä, samoin yhtä haastattelua jouduin myöhemmin kahden kysymyksen osalta täydentämään sähköpostin avulla. Pisin haastattelu oli litteroituna 46 sivua (kesto 1h 57 min) ja lyhin 11 sivua (kesto 37 min). Keskimääräisesti litteroidut haastattelut olivat pituudeltaan 25 sivua.

6.2.3 Teatteri-lehden pääkirjoitukset eliittijulkisuudessa vuosina 1983 – 2003

Valmiina journalistisena aineistona tutkimuksessa toimii Suomen vanhin kulttuurialan julkaisu eli *Teatteri*-lehti, jonka pääkirjoituksia tarkastellaan vuosilta 1983 – 2003.

Tutkimuksen kohteena olevia pääkirjoituksia on 185 kappaletta. Laadullisen tutkimustradition valmiiden aineistojen ja dokumenttien joukossa (ks. Eskola & Suoranta 2005, 117 – 121) lehti pääkirjoituksineen sijoittuu joukkoviestinnän ja kulttuurin tuotteiden ryhmään ja edustaa tässä mielessä hyvin juuri tätä ryhmää.

Teatteri-lehti perustettiin vuonna 1945 ja se ilmestyy säännöllisesti edelleen.

Tutkimaani ajanjaksoa perustelen sillä, että Suomen kansantaloutta kohdannut paha ja syvin lamavuosi oli vuosi 1993 (Tilastokeskus 1997, 272) ja tarkastelemani ajanjakso

¹⁴⁵ Lopullisen kriitikkoverkoston hahmottumisessa tätä työtä varten minua auttoi suuresti SARV jäsenrekistereineen.

¹⁴⁶ Tarkat haastattelupäivät olivat 18.5.2004, 19.5.2004, 3.6.2004, 4.6.2004, 10.6.2004 (kaksi haastattelua), 11.6.2004, 16.6.2004 (kaksi haastattelua), 18.6.2004, 22.6.2004 (kaksi haastattelua), 7.2.2005, 20.12.2005, 30.6.2006 (sähköpostitse saatu vastaus) sekä 2.11.2009 (sähköpostitse saatu vastaus).

kattaa tasan kymmenen vuotta tuosta synkästä vuodesta molempiin suuntiin.¹⁴⁷

Edelleen *Teatteri*-lehteä on aiemmin tutkittu juuri vuoteen 1983 asti (Veijalainen 1984), joten on perusteltua jatkaa lehden tarkastelua tästä kyseisestä vuodesta eteenpäin.

Perustelen tutkimusjakson valintaa myös sillä, että teemahaastattelujen kautta valtaosa tutkimuksessa ääneen pääsevästä teatterikriitikoista populaarijulkisuuden puolella on tehnyt kenties merkittävimmän osan elämäntyöstään juuri tarkastelemani ajanjakson eli vuosien 1983 – 2003 aikana, joko suoraan teatterista kirjoittavan journalistin roolissa¹⁴⁸ tai sellaisena teatterin asiantuntijana, jolla on ollut näköalapaikka teatterikritiikin kirjoittamiseen.

Teatteri-lehden ensimmäinen näytenumero ilmestyi 15. tammikuuta 1945 ja lehden ensimmäinen päätoimittaja oli Verner Veistjä. Muita lehden alkutaipaleen päätoimittajia ovat olleet Toini Aaltonen-Autio, Matti Aro, Leena Kulovaara, Riitta Seppälä ja Pekka Kyrö. (Veijalainen 1984, 5 – 7.) Reino Bragge täydentää tätä listaa vielä päätoimittajilla, kuten T.I. Wuorenrinne ja Aira Ruishalme (Bragge 1989). Lehden pääkirjoitustoimittajina tutkimallani ajanjaksolla ovat pääkirjoitusten allekirjoitusten perusteella toimineet Pekka Kyrö, Raija Ojala, Annukka Ruuskanen ja Anneli Kanto. Lehden pääkirjoituksia kirjoittaneiden henkilöiden nimiä en pidä tämän työn osalta piilossa sen vuoksi, että kirjoittajien nimet on jo kertaalleen julkaistu *Teatteri*-lehdessä ja ne ovat siis julkista tietoa. Työn kannalta olennainen seikka on myös se, että kyseiset pääkirjoitukset edustavat bourdieulaisittain nimenomaan eliitin makua, mikä tekee niiden tarkastelemisesta mielenkiintoista. *Teatteri*-lehden pääkirjoittajat kun ovat toimineet nimenomaan eliittijulkisuuden puolella, eli joukkoviestinnällisestä näkökulmasta katsottuna *Teatteri*-lehdellä epäilemättä on aivan oma yleisönsä.¹⁴⁹

Pauli Saukkosen mukaan suomenkielisten kulttuurilehtien sarja alkaa kuitenkin paljon aikaisemmin kuin milloin *Teatteri*-lehti syntyi. Hän sijoittaa tuon alun vuoteen 1859,

¹⁴⁷ Vuodet 1983 – 2003 olivat myös joukkoviestinnän professori Esa Väliiverosen suositus minulle eräässä Helsingin yliopiston viestinnän oppiaineen seminaari-istunnossa.

¹⁴⁸ Tosin nuorin haastatteleistani kriitikoista oli vasta aloittelemassa kritiikon uraansa tutkimani ajanjakson loppupuolella.

¹⁴⁹ Yleisö on käsitteenä jonkin verran hankala. Yleisöjä voidaan määritellä esim. tietyn median yleisönä tai sitä voidaan luokitella myös paikan, ajan, tai jonkin sosiologisen määreen kuten ihmisten iän, sukupuolen, rodun, seksuaalisen suuntautumisen, yhteiskuntaluokan, jne. mukaan (Nieminen & Pantti 2004, 147 – 148).

jolloin *Mehiläinen*-lehti alkoi ilmestyä (Saukkonen 1984, 22).¹⁵⁰ Koska tyypillistä kulttuurilehdille on, että ne syntyvät ja myös kuolevat helposti, ansaitsee *Teatteri*-lehti onnittelet siitä, että se elinvoimaisena on edelleen hengissä. *Teatteri*-lehti täyttää varsin hyvin *aikakauslehden* kriteerit, eli lehti ilmestyy säännöllisesti vähintään neljä kertaa vuodessa, lehti on sisällöltään monipuolinen – joskin oman profiilinsa rajojen sisällä – lehti on tilattavissa ja lehden sisältö ei koostu vain tiedonannoista, hinnastoista, ilmoituksista tai mainonnasta (ks. Kivikuru 2003, 78 sekä Sauri 2005b, 205 – 206). Aikakauslehdistä *Teatteri*-lehti sijoittunee tarkemmin vielä *mielipidelehtien* joukkoon (ks. Sauri 2005b, 206).

Tutkimuksen pääaineiston toisen osan havaintoyksikköinä toimivat siis *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset. Pohdinnan tuloksena päädyin ottamaan havaintoyksiköiksi juuri nämä edellä mainitut tekstit, koska pääkirjoitus on ollut lehden ainoa journalistinen elementti, joka on julkaistu joka numerossa. Kokonaisuutena *Teatteri*-lehteä tämän tutkimuksen aineistona voidaan luonnehtia seuraavasti:

- Vuosina 1983 – 1993 *Teatteri*-lehti ilmestyi noin kerran kuukaudessa. Numeroita oli kymmenen (10) vuodessa. Joka lehdessä oli pääkirjoitus, teattereiden ensi-illoista kertova ensi-iltailmoitus julkaistiin lehden sisäsivuilla, ja loput lehden aineistosta oli erilaisia journalistisia, teatteritematiikkaa käsitteleviä journalistisia tekstilajeja sekä kuvia. Tutkittavia pääkirjoituksia tältä ajanjaksolta tutkimukseen kertyy 105 kappaletta, koska *Teatteri* -lehden numerot 9 – 10/1990, 9 – 10/1991, 9 – 10/1992, 4 – 5/1993 sekä 9 – 10/1993 oli yhdistetty yhdeksi numeroksi, tulkintani mukaan ilmeisesti Suomen taloudellisesta lamasta johtuen.
- Vuosina 1994 – 2003 *Teatteri*-lehden numeroita oli enää kahdeksan (8) vuodessa, mikä tosin on osoitus siitä, että Suomen kansantalouteen vaikuttanut talouslama supisti välillisesti myös *Teatteri*-lehden ilmestymisvolyymiä. Tutkittavia pääkirjoituksia tältä ajanjaksolta kertyy tutkimukseen 80 kappaletta.

Olen siis poiminut tutkimukseen kaikki *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset vuosilta 1983 –

¹⁵⁰ Varsinaisten sanomalehtien eli maakuntalehtien syntyvaiheet Suomessa voidaan puolestaan paikantaa vuoteen 1771, jolloin Aurora-seuran *Tidningar Utgifne af et Sällskap i Åbo*, myöhemmin kansanomaisemmin *Åbo Tidningar* perustettiin (ks. Tommila 2003, 45).

2003 (yhteensä 185 kpl). *Teatteri*-lehden ilmestymiskertojen selkeä supistaminen tutkitun ajanjakson aikana on myös koko tutkimustehtävän kannalta tärkeä huomio. *Teatteri*-lehden ilmestymisvolyymiin viitaten on pakko kysyä, alkoiko kaikenlainen kulttuurista kirjoittaminen voida huonosti 1990-luvun alun laman jälkeen. Miksi esimerkiksi *Teatteri*-lehden ilmestymisvolyymi ei ole palannut 1990-luvun alun laman jälkeen ennalleen? Ja edelleen, mitä tämä seikka kulttuurin arvostuksesta tämän päivän Suomessa mahtaa kertoa?¹⁵¹

Nähdäkseni pääkirjoitukset ovat olleet *Teatteri*-lehdessä keskeinen journalistinen elementti, joka tavallaan edustaa hyvin koko lehden journalistista sisältöä. Luonteensa mukaisesti juuri pääkirjoitus ikään kuin summaa yhteen lehden koko linjan ja *Teatteri*-lehden kohdalla siis sen, mitä lehti teatterikritiikistä ja ylipäättään teatteritaiteesta ajattelee ja minkälaisia teatterimaailman tapahtumia arvostaa ja nostaa esiin. *Teatteri*-lehden pääkirjoituksia tarkastellaan sen vuoksi, että mitä ilmeisimmin ne ovat toimineet tärkeinä ”linjauksina” teatteritaiteen kentällä. Näitä pääkirjoituksia tarkastellaan kuitenkin yhdestä rajatusta näkökulmasta käsin eli siitä, miten niissä puhutaan *ilmiöstä* nimeltä *teatterikritiikki*. Toisin sanoen tutkimuskohteena on *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista löytyvä, nimenomaan *teatterikritiikkiä koskeva diskurssi*. Määrittelen diskurssin käsitteen käyttöä tässä tutkimuksessa tarkemmin osiossa 6.3.2.

Teatterikritiikkejä voidaan teatteriesitysten vastaanottoa tutkineen Maaria Linkon mielestä tarkastella siltä kannalta, minkälaisia teatteripoliittisia ja teatterin nykytilaa koskevia kannanottoja ne sisältävät. Hänen mukaansa voidaan myös kysyä, miten teatterikritiikit toimivat yleisen kulttuurikeskustelun osana. Linko väittää, että kun teatterikritiikkejä tarkastellaan teksteinä, niin ne on mahdollista myös irrottaa alkuperäisestä kontekstistaan eli liittymisestä johonkin tiettyyn teatteriesitykseen. Tällöin kritiikkien voidaan katsoa sisältävän kriitikoiden tuottamia ”korkeatasoisen teatterin” määritelmiä. Tällä Linko viittaa siihen, että vaikka kriitikot eivät yksin määrää, minkälaiset esitykset minäkin aikana koetaan korkeatasoisiksi tai ”taiteelliseksi teatteriksi”, niin taideteoksen arvon määräytymisprosessissa kriitikoilla on kuitenkin julkisen toimintansa kautta huomattava merkitys. (Linko 1990, 11.)

¹⁵¹ Näihin kahteen kysymykseen ei tutkimukseni suoraan vastaa – ehkä tutkimuksessa esiin tuotu politiikan kenttä pystyisi vastaamaan.

Oma näkökulmani *Teatteri*-lehden pääkirjoituksiin on juuri edellä kuvattu Linkon näkökulma, vaikeivät lehden pääkirjoitukset sinänsä mitään varsinaisia teatterikritiikkejä olekaan. Toisin sanoen pyrin kertomaan jotakin olennaista siitä, minkälainen ”ajan henki”, eli saksalaisittain sanottuna *Zeitgeist*, pääkirjoituksissa teatterikritiikin suhteen oikein vallitsee. Kuvaan tutkimuksessa sitä, minkälaisista teemoista koostuu lehden pääkirjoittajien oma, teatterikritiikkiä koskeva kielenkäyttö ja diskurssit, minkälaista teatterikritiikki pääkirjoittajien mielestä kulloinkin on tai minkälaista sen heidän mielestään pitäisi olla. Menetelmällisenä tutkimustapana pääkirjoitusten analyysissä käytetään edelleen edellä mainitusta *diskurssianalyysistä* (esim. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993 ja 2002; Fairclough 1995 ja 1997; Anttila 2005, 407 – 423; Remes 2006, 288 – 374) vaikutteita saanutta *temaattista tekstianalyysistä*, jonka käyttöä selvennän tarkemmin osiossa 6.3.2. Tavoitteena on hahmottaa analyysini avulla sitä, minkälaisin äänenpainoin *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa on puhuttu teatterikritiikistä ja sen kirjoittamisesta sekä siinä tapahtuneista muutoksista tutkimallani ajanjaksolla.

Tutkimuksen kannalta olennaista on huomata, että tutkin pääkirjoitusten sisältämää teatteridiskurssia nimenomaan teatterista kirjoittavan *eliitin näkökulmasta*, siis eliittijulkisuuden alueella. Tarkoituksena on kysyä, mistä kertoo ja minkälaisia teemoja edustaa kielenkäyttö, jonka avulla *Teatteri*-lehden pääkirjoituksia kirjoittaneet henkilöt kuvaavat ja kartoittavat suomalaisen teatterikritiikin tilaa ja sitä kautta myös teatteritaiteen tilaa tutkitulla ajanjaksolla. Oletan, että eliittijulkisuudessa esitetty käsitys teatterikritiikin tilasta saattaa olla hyvinkin toisenlainen kuin populaarijulkisuudessa toimivien teatterikritikoiden käsitys siitä.

6.3 Metodologiset ratkaisut: laadullinen analyysi

Tutkimusmenetelmiensä osalta tämä tutkimus edustaa laadullista lähestymistapaa (esim. Jensen & Jankowski 1991, 2; Denzin & Lincoln 1994).¹⁵² Mitä laadullisen

¹⁵² Työni kannalta olennainen on Klaus Bruhn Jensenin huomautus, jonka mukaan *humanististen tieteiden* avainpanos laadulliselle tutkimukselle on erilaisten tekstien *kielen* tutkiminen erilaisissa

tutkimuskentän erilaisiin paradigmaattisiin vaihtoehtoihin tulee, niin tieteenfilosofisessa mielessä tämä tutkimus sijoittunee lähelle Jouni Tuomen ja Anneli Sarajärven nimeämää fenomenologis-hermeneuttista perinnettä ja tulkinnallista tutkimusta. Tuomi ja Sarajärvi toteavat nimittäin fenomenologisen merkitysteorian perustuvan oletukseen, jonka mukaan ihmisten suhde todellisuuteen on *merkityksillä* ladattua ja että ihmisyksilö on perusteiltaan yhteisöllinen. Merkitysten lähde on siis yhteisö, johon jokainen kasvaa ja johon hänet kasvatetaan. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 34 – 36.) Edellä esitetty ajatus sopii hyvin yhteen niin klassisen kritiikin kaavan soveltamisen kuin varsinkin myös Bourdieun teorian soveltamisen kanssa siinä mielessä, että etsin tutkimistani teatterikritiikeistä, tekemistäni teemahaastatteluista ja *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista nimenomaan edellä viitattuja *merkityksiä*.

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi katsovat, että niin kutsuttua *aineistolähtöistä analyysiä*,¹⁵³ josta fenomenologis-hermeneuttiseen perinteeseen liittyvät tutkimukset ovat heidän mukaansa hyviä esimerkkejä, voidaan tietyin varauksin nimittää *induktiiviseksi* analyysiksi. Tässä työssä tekemääni analyysiä voitaneen kutsua aineistolähtöiseksi ja induktiiviseksi sillä perusteella, että työssä esittelemäni Bourdieun käsitteet muodostavat tutkimuksen pääteorian eli perustelun sille, miksi tutkimuksessa menetellään kuten teen (ks. emt., 95). Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Omaa päättelyn logiikkaani voitaneen tässä tutkimuksessa kutsua myös *teoriaohjaavaksi* ja *abduktiiviseksi analyysiksi*¹⁵⁴ sillä perusteella, että käyttämäni Bourdieun teoreettiset käsitteet tuodaan tutkimukseen valmiina, tutkittavasta ilmiöstä ”jo tiedettyinä” (emt., 117). Tilanne tämän tutkimuksen kohdalla on näin ollen osittain myös edellä sanottu, koska käytän aineistojen analyysissä aiemmin omaksumiani teorioita: luvussa 4 sosiologian alalta peräisin olevaa teoreettista käsitteistöä sekä työni

historiallisissa yhteyksissä (emt., 18; kursiivi Jensenin). Humanististen tieteiden anti joukkoviestinnän tutkimukselle on Jensenin mukaan siinä, että niiden avulla huomio kiinnittyy yhteiskunnan ja kulttuurin syvästruktuureihin (emt., 36). Samoilla linjoilla liikkuvat myös Norman K. Denzin ja Yvonna S. Lincoln todetessaan, että sosiaalitieteissä on tapahtunut hiljainen vallankumous kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien suuntaan ja etenkin humanistinen tutkimusote on saanut enemmän jalansijaa (Denzin ja Lincoln 1994, ix ja 2). Kvalitatiivinen tutkimustapa on heidän mielestään ennen kaikkea monimenetelmällistä (multimethod) korostaessaan tulkitsevan lähestymistavan tärkeyttä (emt., 2). Tämän työn edellä viitattua monimenetelmällisyyttä avaan tarkemmin osiossa 6.4.

¹⁵³ Arja Jokinen toteaa, että tutkimusorientaationa esimerkiksi diskurssianalyysi on vahvasti *aineistolähtöinen* eli tutkimusaineistoa ei lähdetä jäsentämään mistään ulkopuolisista (selittävästä) teorioista, vaan olennaiset jäsennykset rakennetaan aineiston analyysin tuloksena (Jokinen, Juhila ja Suoninen 1999, 39).

¹⁵⁴ Siinä missä induktiivista ja deduktiivista analyysiä on perinteisesti tehty tiedekorkeakoulujen puolella, niin abduktiivista päättelyn logiikkaa on puolestaan pyritty ajamaan sisään ammattikorkeakouluihin niissä tehtävien opinnäytetöiden pohjaksi.

luvussa 5 tarkemmin esittelemääni klassista kritiikin kaavaa. Tältä pohjalta katsoisin, että ajatteluni ja päättelyketjuni tekemissäni tulkinnoissa on niin induktiivista kuin abduktiivistakin, koska varsinaisessa analyysissäni teoriat ja käytännön näkökulmat vuorottelevat johtopäätöksien muodostamisessa.¹⁵⁵

Laadullista tutkimusta voidaan kutsua joukoksi mitä moninaisimpia tutkimuksia, erilaisia menetelmällisiä vaihtoehtoja tai laadullisen tutkimuksen perinteitä (esim. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2005, 153; Tuomi & Sarajärvi 2009, 5; erilaisista laadullisen tutkimuksen perinteistä yksityiskohtaisesti ks. Anttila 2005, 285 – 423). Tämä tarkoittaa sitä, että laadullista tutkimusotetta on vaikea määritellä selkeästi; sillä ei ole mitään omaa, yksittäistä muiden ylitse nousevaa menetelmäoppia, teoriaa tai paradigmaa (Denzin ja Lincoln 1994, 3). Paremminkin laadullinen tutkimus on loputtoman luovaa ja tulkitsevaa (emt., 14).¹⁵⁶ Näin ollen laadullisesta tutkimuksesta voidaan puhua sekä laajassa merkityksessä että monissa erilaisissa kapeissa merkityksissä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 9). Laadullisesta tutkimuksesta kirjoittaneet Matthew Miles ja Michael Huberman toteavat myös, että kvalitatiivisen tiedon avulla voidaan kuvata jonkin tutkittavan ilmiön *kronologista kulkua* ja tarjota sille uskottavia selityksiä (Miles ja Huberman 1994, 1). Edellä esitetty ajatus sopii erittäin hyvin tähän tutkimukseen, koska työssäni tarkastellaan teatterikritiikin mahdollista muuttumista nimenomaan kronologisesti, tietyn ajanjakson sisällä. Toisin sanoen tämä tutkimus on *kuvaileva yleiskartoitus* (Eskola 1975, 39; kurssiivi Eskolan), jonka tarkoitus on esittää suomalaisen teatterikritiikin kehityksestä ja oletetusta muutoksesta mahdollisimman selkeä kuva kahdenkymmenen vuoden ajalta. Tutkimuksen kohdalla voimme puhua myös *pitkittäisleikkauksesta* (emt., 46) suomalaisen teatterikritiikin historiaan tai *kehityslinjojen kuvailusta* (esim. Dahl 1971, 22), joka kohdistuu suomalaiseen teatterikritiikkiin ja sen tekijöihin. Historiaa sivuavan näkökulmani tarkoituksena on siis kuvata teatterikritiikin mahdollista muuttumista tutkimallani ajanjaksolla Suomessa.

Kvantitatiivisten ja kvalitatiivisten menetelmien käytön välillä vallitsee sosiologi Pertti Alasuutarin mukaan erikoinen työnjako. Alasuutari toteaa, että kvalitatiivinen tutkimus

¹⁵⁵ Tutkijan päättelyn logiikasta ks. tarkemmin Anttila 2005, 115 - 121.

¹⁵⁶ Tässä yhteydessä tulkintatieteissä (esim. Ehrnrooth 1990, 36) kuten esimerkiksi humanistisissa tieteissä, teologiassa ja myös oikeustieteessä puhutaan *hermeneutiikasta* ja *hermeneuttisesta kehästä*, jolla viitataan jatkuvaan dialogiin tutkijan ja tutkimuskohteen välillä. Laadullista tutkimusta tekevän tutkijan pitää siis käydä eräänlaista tukinnallista ”vuoropuhelua” tutkimuskohteensa kanssa. (Hermeneuttisesta perinteestä ks. myös Tuomi & Sarajärvi 2009, 31 - 33.)

tuottaa luokitteluja, käsitteellisiä välineitä ja *selityksiä* erilaisille ilmiöille.

(Alasuutari 1994, 205.) Toisin sanoen laadullisen tutkimuksen¹⁵⁷ perusideana on luoda jonkinlainen *tulkintamalli* tutkittavalle ilmiölle (Anttila 2005, 276). Varsinaiset selitystai tulkintamallit rakennan päätutkimusaineiston analyysivaiheessa luvuissa 8 ja 9, joissa tulkiten päätutkimusaineistoa. Tulkintani avulla teen tutkimusaineistosta yleistyksiä *induktiivisen* ja *abduktiivisen* päättelyketjun avulla niin, että viittaan tulosteni tulkinnessa esittelemiini teoriakehyksiin eli aputeorianaan käyttämäni klassiseen kritiikin kaavaan (ks. luku 5) sekä sosiologi Pierre Bourdieulta peräisin olevaa teoreettiseen käsitteistöön (ks. luku 4). Etsin sekä teatterikriitikkojen puheesta että *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista nimenomaan valtaproblematiikan näkökulmasta teemoja, joita on tarkoitus määritellä ja nimetä.

On kuitenkin tarpeetonta asettaa kvalitatiivista ja kvantitatiivista tutkimusotetta toisilleen vastakkaisiksi, koska myös laadullisesti orientoituneessa tutkimuksessa voidaan tutkittavaa ilmiötä kuvata määrin ja numeroin (ks. Anttila 2005, 276). Mittavissa tutkimusprojekteissa käytetään usein näitä kahta menetelmävaihtoehtoa eli kvantitatiivista ja kvalitatiivista tutkimusotetta rinnakkain. Itse menetellen tässä tutkimuksessa jossakin määrin myös näin: selvitän työni tätä puolta tarkemmin osiossa 6.3.1. Useiden tutkijoiden mielestä (esim. Eskola & Suoranta 2005, 70 – 71) määrällisen ja laadullisen aineiston yhteiskäyttö voikin parhaimmillaan tuottaa varsin mielenkiintoisia tutkimuksia. Paras tulos esimerkiksi historian tutkimuksessa olisikin Kari Sulevon mukaan saavutettavissa kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen analyysin yhdistelmällä. Tällöin ongelmasta riippuen tutkija toisaalta mittaa aineistonsa siihen soveltuvilla sisällönanalyttisillä mittausten menetelmillä ja toisaalta käsittelee aineistoaan myös perinteellisemmällä historian tutkimuksen tekniikoilla. (Sulevo 1973, 44.) En kuitenkaan ole opiskellut historian tutkijan menetelmäpakkaa siinä määrin, että voisin huoleti väittää tämän tutkimuksen täyttävän uskottavalle historian tutkimukselle

¹⁵⁷ Siinä missä kvantitatiivinen tutkimus ilmaisee määriä ja numeroita ja käyttää tilastotieteen suomia mahdollisuuksia tutkimustyön tekemisessä ja tutkimustulosten raportoinnissa, on kvalitatiivisen tutkimuksen lähtökohtana ajatus, jonka mukaan todellisuus on monisäikeinen ja moninainen (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2005, 152). Näin ollen laadulliset tutkimustulokset ovat parhaiten ilmaistavissa verbaalisesti eli *sanallisesti*. Laadullisessa tutkimuksessa pyrkimyksenä on löytää tai paljastaa (emt., 152) sellaisia sosiaalisen todellisuuden sisältämiä asioita, joita ei niinkään ole mahdollista kuvata numeraalisesti vaan nimenomaan verbaalisesti, siis erilaisten termien, käsitteiden ja sanallisten luokitusten avulla.

asetettavat kriteerit. Tästä syystä pyrin tekemään historiaan liittyviä tulkintojani ja johtopäätöksiäni varoen.¹⁵⁸

Rakentamaani tutkimusasetelmaa sivuaa Anselm Straussin ja Juliet Corbinin huomautus, jonka mukaan tutkimuksen sisältämää dataa voidaan hyvin kvantifioida itse analyysin jäädessä kuitenkin kvalitatiiviseksi (Strauss ja Corbin 1990, 17 – 18). Tämän tutkimuksen kohdalla tämä ”kvantifiointi” merkitsee sitä, että esittelemäni teatterikritiikkiesimerkit ovat luonteeltaan dataa, joka on kvantitatiivista: olen rajannut nämä teatterikritiikit viiteentoista kappaleeseen ja luokittelen niissä esiintyviä virkkeitä kvantitatiivisesti (ks. pääluvut 5 ja 7 sekä osio 6.3.1). Luokitteluni jälkeen tuleva varsinainen analyysini on kuitenkin kvalitatiivista eli laadullista ja sanallista.

Kvantitatiivisesta tutkimuksesta kirjoittaneet Tapani Alkula, Seppo Pöntinen ja Pekka Ylöstalo toteavat, että tutkimus voi hyvin lähteä esimerkiksi jonkin *teorian* esittämien oletusten *testaamisesta* (Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1994, 15). Vaikkei tämä tutkimus olekaan varsinaisesti kvantitatiivinen, niin Pierre Bourdieun teoreettinen ajattelu toimii tässä työssä juuri tällaisena ”testattavana teoriana” siinä mielessä, että pohdin omaan mediakokemukseeni pohjautuen sitä, pitävätkö Bourdieun provokatiivisetkin ajatukset suomalaisten teatterikritikkojen kohdalla ja suomalaisessa mediatodellisuudessa paikkansa. Menettelytapojani puolustaa se Anselm Straussin ja Juliet Corbinin laadullisen tutkimuksen luonteesta tekemä huomautus, jonka mukaan filosofisten tekstien ja *jo olemassaolevien teorioiden tuntemus* voi tarjota hyödyllisiä tapoja lähestyä ja tulkita tutkimuksen dataa. Strauss ja Corbin tarkoittavat sitä, että teoreettista kirjallisuutta voidaan hyvin käyttää stimuloimaan tutkijan teoreettista herkkyyttä, koska kirjallisuus tarjoaa käsitteitä ja suhteita, joita voidaan sitten testata datan avulla. Niin ikään kirjallisuus voi Straussin ja Corbinin mukaan myös stimuloida ja herättää kysymyksiä, suunnata teoreettisten mallien rakentamista tai sitä voidaan käyttää myös tutkimustuloksia vahvistavana elementtinä. (Strauss ja Corbin 1990, 50 – 52.)

Veikko Pietilä toteaa, että tutkimuksen ongelma muodostaa lähtökohdan tutkimuksen sisältöluokkien valinnalle ja määrittelylle. Pietilä sanoo, että usein selittävään tutkimukseen lähdetessä *jonkin nimenomaisen teorian pohjalta* tämä *teoria sinänsä* saattaa määritellä hyvinkin tarkoin ne sisältöluokat, joita tutkimuksessa tulee käyttää.

¹⁵⁸ Ks. myös Kalela 1976.

(Pietilä 1973, 96.) Tilanne tässä tutkimuksessa käytettyjen teatterikritiikkien kohdalla on täsmälleen tämänlainen eli Veikko Pietilän inspiroima; Pietilän sisältöluokka-termin sijalle asetan vain *klassisen kritiikin kaavan* sisältämät analyysikategoriat. Niin ikään Roger D. Wimmer toteaa, että erilaiset teoreettiset mallit ovat arvokkaita joukkoviestinnän tutkimuksessa, koska ne kykenevät yksinkertaistamaan monimutkaisia prosesseja (Wimmer 1985, 152). Edelleen tutkimuksen käsitteistä pyritään rakentamaan sellainen *kuvausjärjestelmä*, jonka avulla empiirisestä aineistosta saadaan tutkittavaa ilmiötä koskevaa tietoa (ks. Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1994, 18).¹⁵⁹ Edellä luvussa 4 esittelemäni sosiologian piiristä peräisin oleva taustateoria on juuri tämänlainen, Alkulan, Pöntisen ja Ylöstalon tarkoittama kuvausjärjestelmä, koska käytän sitä aineistostani kertovana, omanlaisena teoriakehyksenään.

Eri tieteenaloilla – esimerkiksi ihmisten toimintaa ja käyttäytymistä tutkivissa yhteiskunta- ja sosiaalitieteissä, kuten sosiologiassa ja psykologiassa, käyttäytymistieteissä, kuten kasvatustieteessä, sekä kulttuuritieteissä, kuten kulttuuriantropologiassa - on kaikissa omat kvalitatiivisen tutkimuksen traditionsa (esim. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2005, 153; Anttila 2005, 285 – 423). Yhteistä kaikille näille traditioille on, että niiden välillä vallitsee vahva perheyhtäläisyys tai sukulaisuussuhde siten, että ne korostavat kaiken inhimillisen toiminnan, kanssakäymisen ja ylipäättään kaikenlaisten sosiaalisten ilmiöiden *merkityksellistä* luonnetta (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2005, 154). Laadullinen tutkimus vaatii tutkijalta mielikuvitusta, luovuutta ja kykyä havainnoida sosiaalisesta todellisuudesta asioita, joita ei niinkään arkipäivän pintatasolla huomaa. Tutkijan pitää ikään kuin itse kehittää nämä laadulliset piirteet, joita hän haluaa tutkimuksessaan selittää ja kuvata. Voidaan näin ollen sanoa, että laadullinen tutkimus pyrkii osoittamaan, mitä nämä tutkijan löytämät ilmiöt kulloinkin ovat ja miten ne voidaan käsittää erilaisina merkityksinä eli *merkityksellistä* – siis antaa niille verbaalisessa mielessä erilaisia merkityksiä.

Laadullisen tutkimuksen tavoitteena on kulloinkin tutkittavana olevan ilmiön ymmärtäminen, selittäminen, tulkinta ja myös soveltaminen (Anttila 2005, 276).

¹⁵⁹ Lähde on kvantitatiivisen tutkimuksen menetelmäopas, mutta termi ”kuvausjärjestelmä” on tässä yhteydessä oivallinen.

Laadullista tutkimusta leimaa varsin usein myös se, että tutkija yleensä valitsee lähestymistapansa omasta henkilöhistoriastaan. Samoin tutkijan saamien tutkimustulosten tulkinta saattaa nousta pitkälti tutkijan omista käytännön kokemuksista tosielämässä. (Emt., 276.) Tässä työssä olen, itsekin taidekritiikkiä sanomalehdissä kirjoittaneena, nyt laadullisena tutkijana kuin kärpänen seinällä tarkastelemassa, ovatko teatterikritiikit tutkimallani ajanjaksolla muuttuneet ja jos ovat, niin miten.¹⁶⁰

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi tarkentavat, että laadullista tutkimusta on mielekästä kutsua ymmärtäväksi tutkimukseksi, koska ymmärtämiseen liittyy heidän mukaansa kaksi seikkaa, jotka erottavat sen selittämisestä. Toisaalta ymmärtämiseen liittyy psykologinen vivahde eli ymmärtäminen on eräänlaista eläytymistä tutkimuskohteisiin liittyvään henkiseen ilmapiiriin, ajatuksiin, tunteisiin ja motiiveihin. Toisaalta taas ymmärtämiseen liittyy intentionaalisuus eli aikomuksellisuus, toisin sanoen ymmärrämme jonkin merkityksen, kuten esimerkiksi koulun tarkoituksen. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 28.) Laadullisessa tutkimuksessa tutkittavat ilmiöt liittyvät läheisesti myös ihmisten muodostaman sosiaalisen toiminnan eri ulottuvuuksiin. Kyse on siis aina jollakin tasolla joko suoraan ihmisten ja erilaisten ihmisyyhteisöjen *toiminnasta* tai ihmisen toiminnan synnyttämistä *tuotteista*, ja näitä molempia on kiinnostavaa laadullisen tutkimuksen näkökulmasta tutkia (Anttila 2005). Edellä mainittuja *ihmisen toiminnan tuotteita* tässä työssä ovat analysoitavat *teatterikritiikit* ja *ihmisten toimintaa* on teatterikritikkojen *puhe*, joka puolestaan kertoo heidän sosiaalisesta toiminnastaan mediatodellisuudessa.

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi toteavat myös, että kun tutkimuksen kiinnostuksen kohteena on *kieli* kommunikaation välineenä, tarkastelun kohteena voi olla joko kommunikaation sisältö ja/tai kommunikaatio prosessina. Ensiksi mainitussa on heidän mukaansa relevanttia valita metodiksi *sisällönanalyysi*, jälkimmäisessä *diskurssianalyysi* tai kommunikoinnin etnografia. Tuomi ja Sarajärvi tähdentävät edelleen, että sisällönanalyysin ja diskurssianalyysin erona on se, että sisällönanalyysi tarkastelee kommunikaatiota ”todellisuuden kuvana”, diskurssianalyysi taas

¹⁶⁰ Katsoisin, että kvalitatiivisen tutkimuksen tekijän työ parhaimmillaan rinnastuu monin tavoin kiinnostavalla tavalla kirjailijan tai taiteilijan työhön. Kirjailijakin pyrkii kuvaamaan maailmaa – toki kuitenkin sillä erolla, että kirjailijan maailma on fiktiivinen, kun taas tutkijan maailma pohjautuu aina faktoihin – esimerkiksi diskurssianalyysin kohdalla tosin ihmisten käyttämiin puhetapoihin. Työn tulkinnallinen aspekti on kuitenkin sekä kirjailijalla että laadullista työtä tekevällä tutkijalla lähes sama: niin kirjailija kuin tutkijakin tulkitsevat jollakin tavoin tekstissään maailmaa.

”todellisuuden rakentamisena”. Siinä missä puhtaasti historiallisen analyysin tarkoituksena on luoda menneisyydestä kokonaiskuva ja kuvata historian tapahtumia niin kuin ne todellisuudessa tapahtuivat, niin sisällönanalyysi ja diskurssianalyysi tarkastelevat Tuomisen ja Sarajärven mukaan inhimillisiä *merkityksiä*. Tiivistetysti, kun sisällönanalyysissä etsitään suoraan tekstin merkityksiä, niin diskurssianalyysissä analysoidaan, miten näitä merkityksiä tekstissä tuotetaan. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 47 ja 104.) Seuraavassa esittelen näitä kahta tässä tutkimuksessa hyödynnettävää tutkimusmenetelmää tämän työn kannalta tarkemmin.

6.3.1 Sisällönanalyysi

Edellä esitettyjä teatterikritiikkiesimerkkejä tarkastelen *klassisen kritiikin kaavan* avulla. Käytän mainittua kaavaa eräänlaisena väljänä teoreettisena viitekehyksenä ja kutsun sitä työni aputeoriaksi (aputeorian osuudesta kvantitatiivisessa tutkimuksessa ks. esim. Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 90).

Tausta-aineiston eli konkreettisten teatterikritiikkien tarkastelussa käytän varsinaisena tutkimusmenetelmänä *sisällönanalyysiä* (esim. Sulevo 1973; Silverman 1993, 59, ja 2006, 248 – 249; Tuomi & Sarajärvi 2009, 91 – 124; Anttila 2005, 292 – 294). Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi toteavat, että sisällönanalyysi on perusanalyysimenetelmä, jota voidaan käyttää kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä. Sitä voidaan pitää paitsi yksittäisenä metodina myös väljänä teoreettisena kehyksenä, joka voidaan liittää erilaisiin analyysikokonaisuuksiin, niin kuin tässä tutkimuksessa on asian laita. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91.) Pirkko Anttila toteaa, että sisällönanalyysin pääkohdealueita ovat verbaalit sisällöt, symboliset sisällöt ja kommunikatiiviset sisällöt, jolloin tutkittava aineisto voi olla jokseenkin mitä tahansa, kunhan sillä vain on yhteyttä tutkittavaan ilmiöön ja jos sitä voidaan koodata, havainnoida ja analysoida. Tutkimusmenetelmän nimenä sisällönanalyysi on kuitenkin vakiintunut käsittämään nimenomaan verbaalien sisältöjen analyysiä (Anttila 2005, 292; sisällönanalyysistä nimenomaan teatterin tutkimuksessa ks. myös Paavolainen 1992, 16), kuten tässä tutkimuksessa.

Sisällönanalyysin ja historian tutkimuksen välistä suhdetta pohtinut Kari Sulevo toteaa,

että sisällönanalyysi voidaan määritellä miksi tahansa dokumenttiaineistoon kohdistuvaksi mittaustekniikaksi, jonka avulla identifioidaan systemaattisesti ja objektiivisesti tiettyjä ominaisuuksia analysoitavasta kohteesta (Sulevo 1973, 6). Sulevon mukaan sisällönanalyysin tavoitteet voidaan jaotella kolmeen luokkaan. Tällöin on mahdollista 1) kuvata dokumentin sisältöä ja tehdä päätelmiä sen ominaisuuksista, 2) tehdä päätelmiä dokumentin tuottajasta ja 3) tehdä päätelmiä dokumenttiin sisältyvän kommunikaation vaikutuksista. (Sulevo 1973, 7 – 8.) Mikäli sisällönanalyysin päämääriä ajatellaan Sulevon esittämistä tavoitteista käsin, niin tutkimuksen taustaineiston analysoinnin päämääränä on paneutua vain Sulevon mainitsemaan ensimmäiseen näkökohtaan eli ainoastaan aineiston kuvaukseen ja siihen perustuvaan päätelmien tekemiseen. Paneudun tähän näkökohtaan klassiseen kritiikin kaavaan nojautuen eli seuraan suomalaisen teatterikritiikin mahdollista muuttumista tutkimallani ajanjaksolla valitsemani aputeorian eli klassisen kritiikin kaavan pohjalta.

En kuitenkaan tyydy vain kuvailemaan (deskriptivismistä ks. myös Niiniluoto 1980, 216) teatterikritiikkiesimerkkien ilmisältöä, mitä klassinen, "berelsonilainen" käsitys sisällön erittelystä¹⁶¹ edustaa (ks. myös Pietilä 1973, 4), vaan jatkan analyysiäni. Tarkoituksena on viedä tutkimusanalyysi pitemmälle eli tässä työssä sisällönanalyysin kohteena on perimmältään *dokumenttien ulkopuolinen ilmiö*, jota niiden sisällön ajatellaan ilmaisevan. Selitän siis dokumenttieni eli esittelemieni teatterikritiikkiesimerkkien ilmisältöä *muiden ilmiöiden*, toisin sanoen haastattelemieni teatterikritikoiden *oman sosiaalisen todellisuuden* eli tekemieni teemahaastattelujen analyysin ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysin avulla. (Emt., 4 ja 26.) Toisin sanoen, aluksi *kuvaan* ja tarkastelen teatterikritiikkiesimerkkien *sisältöä* sisällönanalyysin ja klassisen kritiikin kaavan avulla (luvussa 7). Tämän jälkeen syvennän teemahaastattelujeni ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten avulla *tekemiäni päätelmiä* kritiikkiesimerkkien sisällöstä ja sitä kautta sosiologisessa mielessä koko teatterikritiikin kirjoittamisen sosiaalisesta maailmasta ja sen luonteesta tutkimallani ajanjaksolla Suomessa (luvuissa 8 ja 9).

Pirkko Anttila kiteyttää, että sisällönanalyysi tähtää *ilmiön kattavaan kuvaukseen*, mikä merkitsee sitä, että *analyysin taustalla on jokin teoria* tai että *sillä rakennetaan yhteyttä*

¹⁶¹ Veikko Pietilä puhuu klassikoksi käyneessä menetelmäoppaassaan sisällön erittelystä, ei sisällönanalyysistä (Pietilä 1973).

tulevaan teoreettiseen ajatteluun. Tuon tavoitteen tulee Anttilan mukaan olla enemmän kuin vain pelkkä sisällön kuvaus. (Anttila 2005, 293 – 294.) Tiivistetysti sanottuna: tässä tutkimuksessa rakennan kritiikkiesimerkkieni sisällönanalyysin ja klassisen kritiikin kaavan avulla kaarisillan lehdistössämme toimineiden teatterikritikkojen populaarijulkisuustodellisuuteen ja myös teatterista kirjoittavan eliitin eliittijulkisuustodellisuuteen. Kaarisillan toisella puolella sijaitsee päättötutkimusaineistoni eli tulkintani näistä molemmista todellisuuksista.

Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että sisällönanalyysiä ei pidä sekoittaa *sisällön erittelyyn* (sisällön erittelystä ks. Berelson 1952, 26 – 113; Eskola 1975, 104; Pietilä 1973, 3; Wurtzel 1985, 7 – 15; Jupp ja Norris 1993, 40 – 41; Berger 1998, 116 – 119; myös Dahl 1971, 49 – 50 sekä Marshall & Rossman 1989, 98 – 100) - tämä käsitesekaannus kun näyttää tapahtuvan kovin helposti. Joukkoviestinnän tutkimuksen klassikkotutkija Bernard Berelson luonnostelea sisällön erittelylle (engl. *content analysis*) tutkimusmenetelmänä peräti kuusi erilaista tunnusmerkkiä (joista hän kuitenkin hylkää ensimmäiset kaksi). Berelsonin jo varhain nimeämiä tunnusmerkkejä seuraten sisällön erittely 1) pätee vain sosiaalitieteellisiin yleistyksiin, 2) pätee ensi sijassa kommunikaation vaikutusten määrittämiseen, 3) pätee vain kielen syntaktisiin ja semanttisiin ulottuvuuksiin, 4) on objektiivista, 5) on systemaattista ja 6) on kvantitatiivista. (Berelson 1952, 14 – 16; ks. myös Eskola 1975, 107 – 109 ja Wurtzel 1985, 7). Oman aikamme joukkoviestintäteoreetikko Denis McQuail huomauttaa Bernard Berelsonin määrittelemästä sisällön erittelystä, että se on varhaisin, keskeisin ja yhä edelleen laajimmin käytetty menetelmä joukkoviestinnän tutkimuksessa (McQuail 2005, 368). Niin ikään Alan Wurtzel väittää sisällön erittelystä, että se on laajimmin käytetty tutkimusmenetelmä joukkoviestinnän sanomien ymmärtämisessä ja arvioinnissa. Hän toteaa, että sisällön erittely on myös yksi väärinkäytetyimmistä ja väärin ymmärretyimmistä tutkimustekniikoista alan tutkimuksessa. (Wurtzel 1985, 7). Antti Eskola on puolestaan määritellyt sisällön erittelyn yksinkertaisesti kommunikaation ilmisisällön tieteelliseksi tutkimiseksi (Eskola 1975, 107). Koska sisällön erittelyn menetelmää ovat alun perin käyttäneet lähinnä lehdistön tutkijat nimenomaan sanomalehdistön sisällön erittelyyn sekä myös kirjallisuuden tutkijat tekstien tyylipiirteiden erittelyyn (ks. tarkemmin Berelson 1952, 22), niin houkutus käyttää nimenomaan tätä menetelmää sen klassisessa muodossa vaikuttaisi esittelemieni teatterikritiikkiesimerkkien kohdalla olevan varsin suuri.

Victor Jupp ja Clive Norris toteavat sisällön erittelystä, että kyseinen menetelmä perustuu pitkälti positivistiseen ja määrälliseen tutkimusotteeseen, missä perustutkimusluonnokset kohdistuvat kolmen pääelementin ympärille: nämä elementit olivat viestintä itse, lähettäjä(t) sekä vastaanottaja(t). Tutkimusmenetelmänä sisällön erittely symbolisoituu joukkoviestinnän klassikotutkija Harold Lasswellin kuuluisan kaavan (engl. *who says what, to whom, how and with what effect?*)¹⁶² ympärille niin, että nimenomaan *mitä*-kysymykseen vastaaminen edustaa perinteistä sisällön erittelyä. (Jupp & Norris 1993, 38; Berelson 1952, 13.) Jupp ja Norris toteavat myös, että objektiivisuus, systemaattisuus, yleistettävyyden ja tyypillisesti kvantitatiivisuus ovat traditionaalisen sisällön erittelyn tunnusomaisia piirteitä. Samoin sisällön erittely keskittyy heidän mukaansa pikemminkin tutkimuskohteen manifestiin sisältöön kuin sen syvempiin merkityksiin. (Jupp & Norris 1993, 40 – 41.) Samoin viestinnän tutkija John Fiske toteaa, että sisällön erittelyllä pyritään tuottamaan objektiivinen, määrällinen ja todennettavissa oleva kuvaus sanomien ilmisisällöstä. Fiske mukaan sisällön erittely on parhaimmillaan laajamittaisena eli mitä enemmän on aineistoa, sitä tarkemmat ovat tulokset. Hän selvittää myös, että sisällön erittelyssä tunnistetaan ja lasketaan tietystä viestintäjärjestelmästä valittuja yksiköitä ja laskettavana yksikkönä voi olla mikä tahansa, mitä haluaa tutkia. Ainoa vaatimus Fiske mielestä on, että nuo yksiköt ovat helposti tunnistettavia ja esiintyvät riittävän säännöllisesti, jotta niihin voidaan soveltaa tilastollisia tutkimusmenetelmiä. (Fiske 1996, 179 – 180.)

Olennaista tämän tutkimuksen kohdalla on siis huomata, että koska kommunikaation sisällön tutkiminen perinteisen sisällön erittelyn menetelmällä keskittyy lähinnä "mitä"-kysymykseen vastaamiseen (Berelson 1952, 13), niin kirjoittelun *muodon* analyysi eli esimerkiksi "miten"-kysymykseen vastaaminen (tyyliin "miten teatterikriitikot ovat historian pitkässä juoksussa muuttuneet" tai "miten teatterikriitikot puhuvat omasta työstään" tai "miten *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset puhuvat teatterikriitistä") on ymmärtääkseni mahdollista *sisällönanalyysin* ja myös *diskurssianalyysin* kohdalla (kyseisestä erottelusta myös Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 228 – 229 sekä Carroll 1985, 48).

¹⁶² Harold Lasswellin kaava tavataan kääntää suomeksi näin: "Kuka sanoo mitä millä välineellä kenelle ja millä vaikutuksella?" Kysymyssarjan perusteella Lasswell jakoi koko viestinnän tutkimusalueen eri lohkoihin siten, että *kuka* viittaa kontrollitutkimukseen, *mitä* sisällön erittelyyn, *minkä* *kanavan* välinetutkimukseen, *kenelle* yleisötutkimukseen ja *millä vaikutuksella* vaikutustutkimukseen.

Esa Väliverronen selventää, että tutkimustekniikkana sisällön erittely voi olla laadullista siinä missä määrällistäkin, mutta useimmiten termillä viitataan määrälliseen tutkimustapaan. Hän toteaa myös, että sisällön erittely perustui omalle ajalleen tyypilliselle käsitykselle viestinnästä informaation siirtona ja kielestä todellisuuden kuvaajana. Koska laadullisten ja määrällisten tutkimusotteiden vastakkainasettelu on myös Väliverrosen mukaan viime vuosina vähentynyt, käytetään määrällistä sisällönanalyysia myös rinnakkain semioottisten ja diskursiivisten tutkimustapojen kanssa. (Väliverronen 1998, 15 – 17.) Toisin kuin esimerkiksi Maria Tuominen pro gradu -työssään (vrt. Tuominen 2007), en kuitenkaan tässä työssä puhu määrällisestä sisällön erittelystä, vaan nimenomaan sisällönanalyysistä.

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi ovat kiinnittäneet huomionsa tässä osiossa edellä esittämäni eli siihen, että sisällön erittely ja sisällön analyysi voivat käsitteellisesti sekaantua keskenään. He toteavat, että monessa lähteessä puhutaan sisällönanalyysistä ja sisällön erittelystä synonyymeinä. He selventävät asiaa siten, että sisällönanalyysistä on mielekästä puhua kahdessa eri merkityksessä: *sisällön erittelynä* silloin, kun tarkoitetaan sellaista dokumenttien analyysia, jossa kuvataan kvantitatiivisesti esimerkiksi tekstin sisältöä ja *sisällönanalyysinä* silloin, kun tarkoitetaan pyrkimystä kuvata dokumenttien sisältöä sanallisesti. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 105 – 106.)

Tässä tutkimuksessa tosin kvantifioin (ks. Eskola & Suoranta 1999, 165 – 175) aluksi tutkimieni teatterikritiikkien sisältämät virkkeet klassisen kritiikin kaavan periaatteen mukaisesti muodostamalla niistä taulukoiden avulla omat luokkansa, mutta kuvaukseni painopiste on kuitenkin teatterikritiikkien laadullisen kuvailun puolella. Näin ollen työssäni on varsinaisesti kysymys Tuomen ja Sarajärven nimeämästä *sisällönanalyysistä*, koska laadullisen analyysini ydin on nimenomaan tutkimieni dokumenttien sanallisessa kuvailussa.

6.3.2 Diskurssianalyysivaikutteinen temaattinen tekstianalyysi

Teemahaastattelujeni ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten tulkinnassa sovellan *temaattista tekstianalyysia* (ks. Eskola & Suoranta 1999, 175 – 182), joka tässä tutkimuksessa on

saanut vaikutteita joukkoviestinnän ja mediatutkimuksen alueella paljon käytetystä tutkimusmenetelmästä nimeltä *diskurssianalyysi* (esim. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993 ja 2002; Fairclough 1995 ja 1997; Jupp & Norris 1993, 46 – 49; Strand 1994, 88; Lehtonen 1998, 67 – 62; Anttila 2005, 407 – 423; Remes 2006, 288 – 374). Tässä osiossa hahmotellaan lyhyesti sitä, miten sovellan temaattista tekstianalyysiä ja millä tavoin diskurssianalyysi on antanut vaikutteita omaan temaattiseen tekstianalyysiini.

Nostan pääaineistostani eli saamistani teemahaastatteluvastauksista ja *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista esiin tutkimustehtävääni¹⁶³ valaisevia *teemoja* (esim. Eskola & Suoranta 1999, 175). Olen nimennyt nämä teemat pääosin luvussa 4 esittämieni Bourdieun käsitteiden pohjalta.¹⁶⁴ Jari Eskolan ja Juha Suorannan mukaan teemoittelu vaatii onnistuakseen teorian ja empirian vuorovaikutusta, joka tutkimustekstissä näkyy niiden lomittumisena toisiinsa (emt., 176). Oma tekstianalyysini pyrkii tässä suhteessa tiukkaan käyttämäni aineiston ja hyödyntämäni teorian väliseen yhteyteen (vrt. emt., 180).

Mitä puolestaan diskurssianalyysiin tulee, niin sen suoma liikkumavara tutkijan tulkintakyvyllä on suuri. Voisin ehkä kutsua diskurssianalyysiä laadullisen tutkimuksen ”kuningasmenetelmäksi” sen vuoksi, että sen näkemys inhimillisestä kielenkäytöstä on mullistanut oman asennoitumiseni kieleen ja ylipäätään kaikkeen kielen käyttöön liittyvään problematiikkaan. Edellä sanotulla en kuitenkaan halua väittää, että diskurssianalyysi olisi jotenkin vaativin tapa tehdä laadullista tutkimusta. Ei liene järkevää arvottaa laadullisen tutkimuksen erilaisia menetelmävaihtoehtoja tällä tavoin. Kuitenkin tutkijan on hyvä tunnustaa itselleen ja samalla myös muille, minkä vuoksi on kiinnostunut jonkin tietyn menetelmän soveltamisesta. On myös huomattava, että diskurssianalyysi-nimikkeen alla on tehty ja tehdään edelleen varsin monenlaista tutkimusta. Esimerkiksi Hannu Niemisen ja Mervi Pantin mukaan 1980-luvun lopulla lähes kaikkea mediaa koskevaa tekstintutkimusta alettiin kutsua diskurssianalyysiksi. Kyseessä on kuitenkin varsin kirjava joukko erilaisia tutkimuksellisia suuntauksia. Diskurssianalyysi on Niemistä ja Panttia seuraten enemmänkin vain tutkimuksellinen näkökulma kuin valmis, tutkimuksen analyysimenetelmiä tarjoava ”metodipaketti”

¹⁶³ Viitatussa lähteessä puhutaan tutkimusongelmasta, joskin itse käytän tässä yhteydessä termiä tutkimustehtävä.

¹⁶⁴ Bourdieun käsitteet kenttä, kielipeli ja pääomalajit taipuvat suoraan ja sellaisinaan tulkintaani jäsentäviksi teemoiksi. Sen sijaan bourdieulainen symbolisen taistelun käsite muuttui tulkinnassani teemaksi nimeltä ”konfliktit”.

(Nieminen & Pantti 2004, 128; lainausmerkit Nieminen & Pantti). Se tarjoaa nimenomaan *kriittiseen teoriaan*¹⁶⁵ pohjaavan näkökulman, jonka mukaan kieleen ja sen käyttöön liittyy aina *valta-aspekti* eli inhimillinen kielenkäyttö ei ole tässä suhteessa koskaan viatonta (emt., 129). Niemisen ja Pantin huomautus työni kannalta on olennainen, koska tässä tutkimuksessa problematisoin nimenomaan teatterikriitikkojen harjoittamaa *vallankäyttöä*. Oma kiinnostukseni diskurssianalyysiin johtuu siitä, että menetelmän avulla on mahdollista paljastaa teatterikritiikin kentältä sellaista – bourdieulaistaittain – kielellistä peliä ja *valtasuhteita*, joista tutkimustehtäväni mukaisesti olen kiinnostunut. Vaikkei myöhemmin luvuissa 8 ja 9 esittämäni tekstianalyysi edustakaan varsinaisesti diskurssianalyttistä tutkimusta, on se edellä sanotun vuoksi saanut siitä keskeiset vaikutteensa.

Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen toteavat, että diskurssianalyysiä ei ole mielekästä luonnehtia joksikin tietyn, selkeärajaiseksi tutkimusmenetelmäksi, vaan lähinnä väljäksi teoreettiseksi viitekehykseksi, jonka sisään mahtuu hyvin erilaisia tarkastelun painopisteitä ja menetelmällisiä sovelluksia (Jokinen, Juhila ja Suoninen 1993, 17). Samat tutkijat toteavat myös, että diskurssianalyysi ei ole kaiken kattava laadullinen tutkimusmenetelmä, vaan vain yksi laadullisen tutkimuksen vaihtoehto, jonka sovellusala kattaa monia kiinnostavia tutkimuskysymyksiä, mutta ei missään tapauksessa kaikkia (Jokinen, Juhila ja Suoninen 2002, 9).¹⁶⁶

Eero Suoninen katsoo, että hyvin monenlaiset aineistot, kuten esimerkiksi *haastattelut* ja *lehtiartikkelit*, soveltuvat muotonsa puolesta diskurssianalyysiin (Suoninen 1993, 49). Suonisen mukaan aineiston laadun suhteen on erityinen rikkaus, jos se sisältää erilaisia näkökulmia ja eri merkityssysteemeihin tunnistettavissa olevia paloja ja se on luonteeltaan *vuorovaikutuksellista* (emt., 49 – 50). Näin ollen oma teemahaastatteluaineistoni sopii hyvin diskurssianalyttisvaikutteisesti tehdyn tutkimuksen piiriin, koska se sisältää varsin erilaisia näkökulmia teatterikritiikin

¹⁶⁵ Kriittinen paradigma on saanut vaikutteita marxismista, mutta erityisesti 1970-luvun puolivälin jälkeen se on haarautunut eri suuntiin. Kriittisen paradigman kiinnostus on esimerkiksi dokumenttien ja sosiaalisen struktuurin välisissä suhteissa, luokkasuhteissa, sosiaalisessa kontrollissa, sosiaalisessa järjestyksessä sekä ideologian ja vallan kysymyksissä. (Jupp ja Norris 1993, 38 – 39.) Kriittinen paradigma on myös vahvasti teoriaorientoitunutta ja avoimesti poliittista (emt., 45).

¹⁶⁶ Olisikin harhaanjohtavaa väittää, että diskurssianalyysi sulki sisäänsä koko laadullisen tutkimuksen mielenkiintoisen ja vaihtelevan kentän. Esimerkiksi Pirkko Anttila esittelee miltei kaksikymmentä suomalaisessa akateemisessa maailmassa käytössä olevaa laadullisen tutkimuksen menetelmävaihtoehtoa, joista diskurssianalyysi on vain yksi esimerkki (Anttila 2005, 285 – 423).

kirjoittamisesta; toisaalta eri-ikäisten, molempia sukupuolia edustavien, erilaista poliittista katsantokantaa omaavien, eri puolilla Suomea asuvien sekä myös jompaa kumpaa tai molempia kotimaisia kieliä puhuvien ihmisten näkemyksiä teatterikritiikistä. Samoin *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset ovat diskurssianalyysille kiitollista lehtiartikkeliaineistoa.

Lähestymistapaani tekemiini teatterikriittikohaastatteluihin voitaneen kutsua myös *tulkitsevaksi sosiaalitutkimukseksi* (ks. Jankowski ja Wester 1991, 51), koska tutkin inhimillisen kulttuurin muodostamia *merkityksiä* *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa ja teatterikriitikkojen teemahaastattelupuheessa (ks. myös Varto 1992, 14 – 15). Juha Varto valaisee tutkijan tulkintaprosessia niin, että sillä tarkoitetaan empiirisesti tavoitettujen merkityssuhteiden aukikerimistä. Tulkintaa on seurattava ymmärtäminen, koska tulkinnessa esille tulevat osat ja tasot eivät itsestään nivoudu yhteen, vaan ne on tematisoitava uudeksi kokonaisuudeksi. (Emt., 64.) Kuten aiemmin on todettu, kutsun tulkintaani ohjaavaa metodologiaa myös *hermeneuttiseksi* (esim. Ehrnrooth 1990, 36), koska pyrin aitoon dialogiin tulkittavan aineiston eli haastattelemieni teatterikriitikkojen puheen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten kanssa. Etenkin tulkintatieteissä aiempi tutkimus ja intuitio ovat keskeisiä, kun taas testaamisen on oltava systemaattista ja tietoisien menetelmällistä (ema., 37).

Eri tutkijat käyttävät käsitettä *diskurssi* kovin erilaisissa merkityksissä (esim. Valtonen 1998, 96). Tämän vuoksi haluan nyt määritellä kyseisen käsitteen tämän tutkimuksen kohdalla mahdollisimman tarkasti. Diskurssilla voidaan tarkoittaa esimerkiksi keskustelua tai vakiintunutta puhetapaa ja käsitteenä se viittaa toisaalta *puheeseen* mutta toisaalta myös *teksteihin*. Joka tapauksessa diskurssin käsitteeseen sisältyy aina ajatus kielestä ihmisten välisenä vuorovaikutuksena. Teknisessä mielessä diskurssilla voidaan tarkoittaa samaa aihepiiriä käsittelevien tekstien muodostamaa keskustelua – toisin sanoen erilaiset tekstit muodostaisivat näitä diskursseja. Toisenlaisen näkemyksen mukaan tekstit taas muodostuvat erilaisista diskursseista, jolloin diskurssilla tarkoitetaan jonkin kokonaisen elämänalueen tyypillisiä sisältöjä ja niiden tuottamistapoja – jolloin nämä diskurssit saavat ikään kuin ilmiasunsa tutkittavissa teksteissä. Kaikkein yleisimmällä tasolla diskurssia voitaneen kutsua *puhetavaksi*, koska sillä viitataan

erilaisia tekstejä tuottaviin inhimillisiin sääntöihin ja tapoihin. (Anttila 2005, 407 – 408.)¹⁶⁷

Brittiläinen, viestinnän alalla tunnettu kulttuurintutkija Stuart Hall (1999) määrittelee käsitteen *diskurssi* seuraavasti:

”Diskurssi on ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten, että voitaisiin puhua tietynlaisesta jotakin aihetta koskevasta tiedosta - toisin sanoen representoida tätä tietoa. Kun jostakin aiheesta esitetään lausumia jonkin erityisen diskurssin sisällä, diskurssi mahdollistaa aiheen näkemisen jollakin tietyllä tavalla. Se myös rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. (Emt., 98.) - - - Diskurssi rinnastuu sosiologien ’ideologiaksi’ kutsumaan ilmiöön: se on joukko lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palvelee tietyn ryhmän tai luokan etuja (emt., 100). - - - Voimme havaita, että vaikka ’diskurssin’ käsite sivuuttaa ideologiaan sisältyvän totuutta/epätotuutta koskevan ongelman, se ei väistä *valtaa* koskevia kysymyksiä. Siinä pikemminkin annetaan valtaa koskeville kysymyksille suuri paino, koska nimenomaan valta – eivätkä suinkaan todellisuutta koskevat faktat – tekee asioista tosia. (Emt., 102; kursiivi M-K.L.) - - - Diskurssit ovat puhetapoja, ajattelutapoja, tapoja esittää eli representoida jokin kohde tai aihe. Ne tuottavat merkityksellistä tietoa kohteestaan. Tämä tieto vaikuttaa sosiaalisiin käytäntöihin ja sillä on näin todellisia seurauksia ja vaikutuksia. Diskursseja ei voi palauttaa luokkaintresseihin, mutta ne toimivat aina suhteessa valtaan – ne ovat osa vallan levittäytymistä, mutta myös osa sen kyseenalaistamista. Kysymys siitä, onko jokin diskurssi tosi tai epätosi, ei ole yhtä tärkeä kuin se, onko sillä käytännön vaikutuksia. Kun sillä on tällaisia vaikutuksia, kun se siis järjestää valtasuhteita - - - ja säätelee niitä, sitä kutsutaan ’totuusjärjestykseksi’.” (Emt., 105.)

Mikko Lehtosen mukaan diskurssin käsite on merkityssisällöltään kahtalainen: toisaalta sillä tarkoitetaan vuorovaikutuksellista prosessia, jolla inhimillisiä merkityksiä tuotetaan, eli diskurssi sisältää nimenomaisesti ajatuksen sosiaalisesta *toiminnasta*. Toisaalta diskurssilla tarkoitetaan myös tuon toiminnallisen prosessin lopputulosta. (Lehtonen 1998, 69.) Diskurssin käsite sisältää myös ajatuksen siitä, että inhimilliset merkitykset eivät koskaan ole abstrakteja, vaan ne nimenomaan tuotetaan erilaisissa diskursseissa, jotka puolestaan ovat sosiaalisia, historiallisia ja institutionaalisia. Diskursseilla on lisäksi omat säännöstönsä eli ne tuottavat omat representaationsa todellisuudesta. Diskurssit esimerkiksi säätelevät sitä, kuinka ajatuksia voidaan yhdistää toisiinsa; mikä voidaan katsoa jonkin seurauksen syyksi, mikä taas jonkin syyn seuraukseksi. Näin diskurssi asettaa rajat sille, mitä sen sisällä voidaan sanoa milloin

¹⁶⁷ Kirjallisuudentutkija Mikko Lehtonen selvittää diskurssin käsitettä näin: ”Diskurssi on tietty kielenkäytön alue, tapa puhua, kirjoittaa, ajatella jne. Suomenkielisiä vastineita ’diskurssille’ voisivat tältä kannalta olla esimerkiksi ’puhetapa’ tai ’puheenparsi’ (Lehtonen 1998, 31 – 32).

mistäkin. Lehtonen toteaa, että tiedettiin asia tai ei, puhuttaessa tai kirjoitettaessa, omaksutaan aina jokin diskurssi, joka koetaan enemmän tai vähemmän sopivaksi käsiteltävään aiheeseen ja siihen tilanteeseen, jossa puhutaan tai kirjoitetaan. Näin ihmiset tuottavat itselleen diskursiivisesti tietyn paikan kielessä, jossa he voivat esittäytyä tiedon subjekteiksi ja esittää todellisuuden sellaiseksi kuin se heidän käyttämässään diskurssissa representoituu. Edelleen muokatessaan sosiaalista todellisuutta diskurssit ovat suhteessa toisiin diskursseihin ja diskursiivisiin muodostelmiin. Nämä suhteet ovat puolestaan hierarkkisia; jotkut diskursseista ovat vallitsevia ja ikään kuin itsestään selvempiä kuin jotkut toiset. Toisten diskurssien on puolestaan käytävä kovaa kamppailua tullakseen ylipäättään tunnustetuiksi mahdollisiksi puhetavoiksi, saati sitten saadakseen vallitsevan diskurssin aseman. (Emt., 69 – 71.)

Esa Väliverronen toteaa, että termi diskurssi lieene alkujaan peräisin latinan kielen verbistä *discurro*, joka tarkoittaa hajaantumista tai ympäriinsä juoksentelua; myöhemmin uuden ajan oppineet alkoivat Väliverronen mukaan käyttää sitä merkityksessä ”järkevä asioiden erittely”. Väliverronen sanoo, että yleisestä diskurssin määrittelystä on mahdollista edetä ainakin kahteen suuntaan: toisaalta kielitieteilijöiden viitoittamaan suuntaan, jolloin pääpaino on itsensä kielenkäytön tutkimisessa kulloisessakin sosiaalisessa yhteydessään ja toisaalta yhteiskuntatieteilijöiden määrittelemään suuntaan, jolloin ollaan kiinnostuneita kielenkäyttöä laajempien yhteiskunnallisten ja kulttuuristen kontekstien tutkimisesta. (Väliverronen 1998, 20 – 21; diskurssianalyttisestä tutkimuksesta nimenomaan joukkoviestinnän tutkimuksen perinteessä myös Pietilä 1997, 309 – 314.)

Edellä sanottuun viitaten oma tapani käyttää diskurssin käsitettä tässä tutkimuksessa on yhteiskuntatieteilijän, koska olen nimenomaisesti kiinnostunut teatterikriitikoiden sosiaalisesta toiminnasta; toisin sanoen tuon teemojeni avulla esiin niitä puhetapoja, joiden avulla teatterista kirjoittavat journalistit jäsentävät itseään ja omaa työtään suomalaisessa mediatodellisuudessa. Nimitän näitä kriitikoille tyypillisiä puhetapoja tekemäni tekstianalyysin *teemoiksi* ja tulkitsen niitä Bourdieun teoreettisen käsitteistön pohjalta. Tekemäni tekstianalyysin yhteydessä sovellan täten niitä Bourdieun käsitteitä, jotka olen esitellyt aiemmin tutkimuksen luvussa 4. Teatterikriitikoiden ja *Teatteri-*lehden pääkirjoitusten puhetta analysoidessani käytän siis termiä *diskurssi* sen yleisessä merkityksessä *puhetapa*.

Teatterikriitikkojen teemahaastatteluja analysoidessani (luvussa 8) pohdin esimerkiksi sitä, miten Bourdieun nimeämät kentät ilmenevät populaarijulkisuudessa toimineiden/yhä toimivien teatterikriitikkojen puheessa. Samoin tuon analyysissäni esiin sitä, miten Bourdieun nimeämä kielipeli realisoituu teatterikriitikkojen toiminnassa. Niin ikään analysoin sitä, miten Bourdieun nimeämä symbolinen taistelu (vrt. Linkala 1990) ilmenee kriitikoiden sosiaalisessa maailmassa. Tarkastelun lopuksi tuon esiin myös sitä, minkä tyyppistä pääomaa ja minkälainen habitus haastatelluilla teatterikriitikoilla on.

Teatteri-lehden pääkirjoitusten analyysissä (luvussa 9) tarkastelen puolestaan sitä, miten eliittijulkisuuden alueella on puhuttu teatterikritiikistä. Tuon esiin sitä, miten bourdieulaiset kentät ilmenevät kyseisessä pääkirjoituspuheessa ja miten teatterikritiikkien sisältämä ja teatterikriitikoiden käymä kielipeli on pääkirjoituksissa huomioitu. Tarkastelen myös sitä, miten pääkirjoitukset puhuvat teatteritaiteen kentällä käydyistä symbolisista taisteluista. Lopulta pohdiskelen sitä, miten pääkirjoitukset hahmottavat populaarijulkisuudessa toimivien teatterikriitikkojen makumielityksiä.

Mielenkiintoista on, että myös tutkimuksen taustateoreetikko Pierre Bourdieu on käyttänyt juuri diskurssin käsitettä ihmisten kulttuurista toimintaa analysoidessaan: olen edellä käsitellyt Bourdieun tapaa käyttää diskurssin käsitettä osiossa 4.1.2. Koska diskurssianalyysi tutkimusmenetelmänä on sisällyttänyt samaisen diskurssin käsitteen jopa omaan nimeensä, niin Bourdieun teoreettisen ajattelun ja diskurssin idean yhdistäminen on pääaineistoni analyysin ytimessä. En kuitenkaan kutsu nimeämiäni kriitikoiden puhetapoja varsinaisten diskurssianalyytikkojen tavoin diskursseiksi, vaan tyydyn nimeämään ne yksinkertaisesti vain tekemäni tekstianalyysin *teemoiksi*. Analyysini lomassa esiintyy kyllä käsite diskurssi, mutta käytän sitä vain yleisenä, analyysini kannalta muutoin hyödyllisenä terminä.

Kirsi Juhila ja Eero Suoninen sanovat, että aineistolähtöinen tutkimustapa vaatii tuekseen teoreettis-metodologista välineistöä (Jokinen et al. 2002, 249). Tämän tutkimuksen toteutustapa ei siis vastaa *grounded theoryn* tapaa eli puhtaasti aineistolähtöistä tapaa analysoida aineistoa (esim. Eskola & Suoranta 2005, 19, sekä Moring 1998, 229 – 258), koska vaikka tarkoitukseni on rakentaa omanlainen tulkinta teatterikriitikkojen haastattelupuheesta, en lähde liikkeelle aivan tyhjästä vaan käytän apuna tuntemaani taustateoriaa eli Bourdieun teoreettista käsitteistöä. Vaikka Bourdieun

kokonaisuysteiskunnallinen teoria ohjaa ajatteluani varsin pitkälle, ei minulla kuitenkaan ole varta vasten muotoiltuja tutkimushypoteeseja (vrt. Eskola & Suoranta 2005, 19) tutkimuskohteestani. Pikemminkin ymmärrän käyttämäni teorian tutkimukseni *ajatuspohjaksi* (emt., 80), jonka kautta keräämääni aineistoa tulkitSEN. Jos nimittäin ajatellaan, että hyvä tutkimus lähtee teoriasta ja jälleen palaa siihen, niin tähän päämäärään myös tällä tutkimuksella pyritään: olen tietoisesti ja harkinnanvaraisesti muotoillut teemahaastatteluni ja kerännyt aineistoni sen taustalla olevaa teoreettista viitekehystä eli Pierre Bourdieun käsitteitä ajatellen. Keräämäni aineisto toimii näin ollen tarkasti harkittuna ja hankittuna lähtökohtana tekemilleni teoreettisille tulkinnoille (emt., 146). Aineistoni analyysivaiheessa pyrin myös tunnistamaan omat tutkijan ennakko-oletukseni ja arvoni edelleen niin, että ne olisivat mahdollisimman hyvin näkyvillä (emt., 17). Tarkoituksena on luoda teoreettisesti mielekäs tulkinta tutkimastani ilmiöstä (emt., 61) ja aineistoni keruuta on nimenomaisesti ohjannut jäsentynyt teoreettinen viitekehys (emt., 65) eli sosiologi Pierre Bourdieun luoma käsitteistö.

Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen toteavat, että kaikenlaista kielenkäyttöä voidaan periaatteessa analysoida kahdesta vaihtoehtoisesta näkökulmasta. Näistä ensimmäinen on realistinen näkökulma – se olettaa, että inhimillinen kielenkäyttö toimii todellisuuden kuvana ja niin muodoin kielen avulla voidaan saada tietoa olemassa olevista reaalitytodellisuuden faktoista. Jälkimmäistä näkökulmaa kutsutaan puolestaan *konstruktivismiksi*¹⁶⁸ tai etenkin sosiaalitieteissä *sosiaaliseksi konstruktionismiksi* (Jokinen et al. 2002, 37 – 41) ja tässä katsannossa kielenkäyttöä tarkastellaankin osana todellisuutta itseään. Ajattelutapa olettaa, että inhimillisen kielen avulla ihmiset itse asiassa *rakentavat koko ajan todellisuutta itseään*, joka voi vaihdella. Esimerkiksi diskurssianalyttisessä tutkimuksessa tukeudutaan nimenomaisesti konstruktivistiseen näkökulmaan (Anttila 2005, 407; Jokinen et al. 1993, 9, sekä 2002, 10) eli diskurssianalyysin teoreettinen koti on sosiaalisen konstruktionismin traditiossa (Jokinen et al. 2002, 39). Diskurssianalyysi voidaan edelleen määritellä sellaiseksi kielenkäytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimukseksi, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta *tuotetaan* erilaisissa ihmisten välisissä sosiaalisissa käytännöissä (Jokinen et al. 1993, 9 – 10). Olennaista

¹⁶⁸ Konstruktivismista ks. myös Väliaverronen 1998, 18 – 19.

diskurssianalyysissä tässä katsannossa on se, että tutkimuksen kohteena oleva kielenkäyttö ymmärretään *toiminnaksi*. (Jokinen et al. 2002, 238.)

Arja Jokinen toteaa, että myös itsensä tutkijan ja tutkimuskohteen välinen suhde on syytä nähdä luonteeltaan niin ikään konstruktivisena. Tällä Jokinen viittaa siihen, että samalla kun tutkija kuvaa tutkimustulostensa kautta sosiaalista todellisuutta, samalla *myös hän itse luo sitä*. (Emt., 41.) Itselleni tämä tarkoittaa sitä, että tutkijana minun pitäisi pystyä refleктоimaan myös omaa kielenkäyttöäni ja tulkintaani samalla kun tulkitsem keräämääni tutkimusaineistoa. Tämän tutkimuksen ja sen taustateorian eli Pierre Bourdieun teoreettisen ajattelun kannalta on näin ollen hyvä muistaa, että tutkijana Bourdieu edustanee *rakenteellisen konstruktivismin*¹⁶⁹ koulukuntaa (ks. Kauppi 2004, 75). Ellei näin olisi, minun olisi vaikeaa perustella kiinnostustani diskurssianalyysiin suhteessa työn tutkimustehtävään. Näin Bourdieun teoreettinen ajattelu ja tämän työn päättökäytännönsä eli diskurssianalyysistä vaikutteita saanut temaattinen tekstianalyysi kietoutuvat luontevasti yhteen; jos tekstianalyysini on lukko, niin Bourdieun teoria on tuon analyysin avain.

Diskurssianalyysi voidaan luokitella sellaiseksi laadullisen aineiston analyysitavaksi, jossa tekstiä tutkitaan nimenomaan tekstinä ja tuossa tekstissä analysoidaan yksityiskohtaisesti ihmisten välisissä sosiaalisissa käytännöissä tuotettua *sosiaalista todellisuutta* tulkitsemalla tekstiä ja tekstin sisältämien ilmaisujen ja lausumien ilmi- ja piilosisältöjä (Anttila 2005, 409). Toisin sanoen analyysimenetelmänä diskurssien tutkimus määritellään syvälle käyvänä tapana tarkastella ihmisten *kulttuurista olemista*. Diskurssianalyysi on kiinnostunut siitä, miten ihmiset vuorovaikutteisina olentoina tuottavat olemisensa maailmassa ja miten tämä prosessi tapahtuu. (Remes 2006, 288.) Aivan erityisenä kiinnostuksen kohteena diskurssianalyysissä ovat kulttuurissa esiintyvät *käytänteet*, jotka pitävät kulttuurin elävänä ja muuttavana. Tämä tarkoittaa sitä, että diskurssit ikään kuin pakottavat ihmiset tuottamaan ja luomaan kulttuurin. Näin ihminen voidaan nähdä diskurssien valossa oppineena olentona, joka toistaa käyttäytymisessään tiettyjä manereita diskurssien suuntaamana. Näitä diskursseja voidaan tutkia, koska ne ovat joissakin yhteisöissä¹⁷⁰ varsin pysyviä. (Emt., 289.)

¹⁶⁹ Olen sivunnut tätä näkökulmaa tarkemmin luvussa 4.

¹⁷⁰ Työssä tarkastellaan teatterikriitikkoja omanlaisena ”yhteisönään”.

Diskurssianalyysi voidaan jakaa kolmeen toisistaan poikkeavaan pääsuuntaukseen, jotka voidaan erottaa toisistaan tieteenteoreettisessa mielessä (emt., 290). Nämä ovat ranskalaisen, englantilaisen ja saksalaisen tradition tapa ymmärtää diskurssin käsite ja tehdä diskurssianalyysiä (emt., 302 – 304 ja 310). Menetelmään perehtyneet tutkijat eivät kuitenkaan ole kaikista näistä suuntauksista samaa mieltä. Esimerkiksi Jokinen, Juhila ja Suoninen hahmottavat diskurssianalyttisessä tutkimuksessa vain *tulkitsevan* suuntauksen ja *kriittisen diskurssianalyysin* (kriittisestä diskurssianalyysistä ks. myös Fairclough 1995; Anttila 2005, 413 – 416 sekä Herkman 2005, 165 – 169), joka kiinnittää huomionsa kielenkäytön ja yhteiskunnallisen *vallankäytön* keskinäisiin suhteisiin ja kielenkäytön seurauksellisuuteen (Jokinen et al. 1993, 11; ks. myös Valtonen 1998, 97). Käytännössä kriittinen diskurssianalyysi merkitsee tiivistetysti sanottuna tiettyä ajattelutapaa tai suhtautumista johonkin ongelmaan (Anttila 2005, 413). Kyseisiä diskurssianalyysin perinteitä voidaan kutsua myös toisaalta brittiläiseksi suuntaukseksi, joka on kehkeytynyt sosiaalipsykologien, psykologien ja tieteen tutkijoiden keskuudessa sekä toisaalta taas Foucault-vaikutteiseksi kriittiseksi tutkimukseksi (Jokinen et al. 1993, 11): ensimmäinen näistä edustaa siis tulkitsevaa suuntausta ja jälkimmäinen kriittistä diskurssianalyysiä.¹⁷¹ Edellä esitetyn perusteella katsoisin, että tämä tutkimus asettuu kaikkein lähimmäksi ranskalaisperäistä tapaa soveltaa diskurssianalyysiä, mistä se on vaikutteita saanut.¹⁷²

Arja Jokinen ja Kirsi Juhila toteavat, että koko diskurssianalyttinen tutkimuskenttä voidaan asetella janalle, jonka toisessa päässä on kriittinen diskurssianalyysi ja toisessa päässä analyttinen diskurssianalyysi. Kumpaan päähän yksittäinen tutkimus sitten asettuu, riippuu heidän mukaansa siitä, minkälaiseen keskusteluun tutkimuksella halutaan osallistua ja minkälaiselle yleisölle se ensisijaisesti halutaan suunnata. Kun nimittäin kriittisen diskurssianalyysin lähtökohtana on yleensä oletus joidenkin alistussuhteiden olemassaolosta, asettuu tämän tutkimussuuntauksen tehtäväksi sellaisten kielellisten käytäntöjen tarkastelu, joilla näitä alistussuhteita ylläpidetään ja oikeutetaan. (Jokinen et al. 2002, 85 – 87.) Tiivistäen, kun kriittisen tutkimuksen

¹⁷¹ Myöhemmin Jokinen, Juhila ja Suoninen ovat vielä laajentaneet tätä alkuperäistä kahtiajakoaan diskurssianalyysin perinnetraditioilla, joita he kutsuvat 3) tiedonsosiologian piiriin kuuluvaksi kehittelyksi, 4) diskursiivisen psykologian suuntaukseksi, 5) Teun A. van Dijkin edustamaksi kognitiiviseksi diskurssianalyysiksi ja 6) kielitieteelliseksi diskurssianalyysiksi (Jokinen, Juhila & Suoninen 2002, 35 – 36).

¹⁷² Myös suomalaisten ”Bourdieu-eksperttien” näkemys Bourdieun sosiologiasta kriittisenä yhteiskuntateorian ja -tutkimuksena tukee tätä käsitystäni (ks. Purhonen, Rahkonen & Roos 2006, 19 – 22).

lähtökohtiin kuuluu pyrkimys tuottaa poleeminen puheenvuoro suhteessa vallitsevaan sosiaaliseen järjestykseen, ottaa analyttinen tutkimus ensisijaiseksi tavoitteekseen sosiaalisen todellisuuden yksityiskohtaisen erittelyn. (Emt., 86 – 87.)

Pääaineistoni tulkinnessa en kuitenkaan tee varsinaista diskurssianalyysiä. Mitä siis kaikki edellä esitetty merkitsee tämän tutkimuksen kohdalla? Lähinnä sitä, että en mielelläni lyö ennalta lukkoon tiukkoja oletuksia tietynlaisten valtasuhteiden olemassaolosta tutkimusaineistossani. Olen tutkimuksessa kiinnostunut *valtasuhteiden verkostosta* suomalaisen teatteritaiteen ja teatterijournalismin kentillä, mutta tässä on lähtökohtaisesti kaikki: teatterikriitikkojen värikäs kielenkäyttö suhteessa teatteritaiteilijoihin on saanut minut alun perin pohtimaan vallankäytön kysymyksiä. En kuitenkaan tässä vaiheessa tutkimusta vielä voi tietää, *minkä tyypistä* teatterikriitikkojen harjoittama vallankäyttö mahdollisesti on ja miten teatteria käsittelevän journalismin luonne on muuttunut tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Taitepisteenä pidän vuotta 1993, jolloin Suomen kansantaloutta kolhinut lama oli pahimmillaan (Tilastokeskus 1997, 272). Tutkimuksen tarkoitus on siis selvittää, miten ja miksi teatterikritiikki on muuttunut ja miten suomalaiset teatterikriitikot ja *Teatteri-*lehden pääkirjoitukset tuosta muutoksesta puhuvat.

Edellä kuvattu kriittinen suhtautumistapa aineistooni voisi merkitä sentapaisia tutkijan ennakko-oletuksia kuin, että esimerkiksi alueellisessa mielessä pääkaupunkiseudulla työskentelevät teatterikriitikot hallitsisivat suvereenisti koko maan teatterikeskustelua jättäen siten varjoonsa vaikkapa Pohjois-Suomessa työskentelevät kollegansa. Edelleen minulla voisi tutkijana etukäteen olla sellainen ennakko-oletus, että vanhemmalla teatterikriittikosukupolvella olisi hegemoninen asema suhteessa nuoremman polven teatterikriitikoihin teatterin ja journalismin maailmassa. Niin ikään saattaisin olettaa, että ruotsin kielellä käyty teatterikeskustelu kulkisi aivan eri ulottuvuuksissa kuin suomen kielellä käyty. Samoin voisin olettaa, että teatterista käytävä poliittisävyinen keskustelu heijastelisi suoraan vallalla olleita poliittisia valta-asetelmia yhteiskunnassa – ja niin edelleen. Pyrkimyksenä olisi tällöin tutkijana paljastaa ja väittää, että tällaisia valta- ja alistussuhteita suomalaisessa teatterikeskustelussa ja siitä kertovassa journalismissa ylipäättään on olemassa – ja analysoida sitten näitä valtasuhteita kertomalla niistä tarkemmin. Koska kysyn näitä asioita suoraan haastattelemltani

kriitikoilta, en väitä, että tietäisin vastauksia etukäteen.¹⁷³ Toteankin lyhyesti, että ranskalaisperäinen, Foucault-vaikutteinen diskurssianalyysin perinne näkyy tutkimusotteessani lähinnä siinä, minkälaisia teemoja ja kysymyksiä olen ylipäättään teemahaastatteluihini rakentanut.

6.4 Tiivistelmä

Summa summarum eli tiivistetysti: kuten työn rakenteesta käy ilmi, käyttämäni teoreettinen työkalupakki tulee toisaalta aikaisempien opintojeni eli kirjallisuudentutkimuksen piiristä (= klassinen kritiikin kaava) ja toisaalta sosiologiasta (= Pierre Bourdieun teoreettinen käsitteistö); käyttämäni pääkäsitteistö on sosiologi Pierre Bourdieun käsialaa. Soveltamani joukkoviestinnän alan laadulliset tutkimusmenetelmät ovat sisällönanalyysi ja temaattinen tekstianalyysi, joka on saanut vaikutteita diskurssianalyysistä.

Katson, että työssäni yhdistyy monipuolisesti laadullinen tutkimusote, jollaista tilannetta voidaan kuvailla myös *triangulaation* käsitteellä (Eskola & Suoranta 2005, 26 ja 68 – 74; Tuomi & Sarajärvi 2009, 143 – 149). Triangulaatiolla tarkoitetaan lyhyesti sanottuna erilaisten aineistojen, teorioiden, tiedonlähteiden, tutkijoiden ja/tai menetelmien käyttöä samassa tutkimuksessa (Eskola & Suoranta 2005, 68 – 74; Tuomi & Sarajärvi 2009, 143). Tässä mielessä katson, että tässä tutkimuksessa esiintyy niin aineisto-, teoria- kuin myös menetelmätriangulaatiota. *Aineistotriangulaatiota* sikäli, että käytän tutkimuksessa kolmenlaisia aineistoja: teatterikritiikkiesimerkkejä, teatterikritikkohaastatteluja ja *Teatteri*-lehden pääkirjoituksia. *Teoriatrangualaatiota* sikäli, että työn keskeinen taustateoria tulee sosiologian piiristä eli Pierre Bourdieun ajattelusta ja työtä valottava aputeoriat eli klassinen kritiikin kaava on puolestaan peräisin kirjallisuudentutkimuksesta. *Menetelmätriangulaatiota* sikäli, että voin erikseen nimetä kaksi erityyppistä menetelmää, joita on perinteisesti käytetty joukkoviestinnän tutkimuksessa ja joita tässä tutkimuksessa käytän. Nämä menetelmät

¹⁷³ Tässä yhteydessä on erityisesti huomattava, että esimerkiksi haastattelussa myös tutkija osallistuu aktiivisesti aineiston tuottamiseen, halusi tai ei (Eskola & Suoranta 2005, 214).

ovat sisällönanalyysi ja temaattinen tekstianalyysi, joka on saanut vaikutteensa diskurssianalyysistä.

Näin ollen käyttämäni aineistot, tutkimusmenetelmät ja teoriat hahmottuvat seuraavan taulukon avulla.

Taulukko 1: Aineistot, tutkimusmenetelmät ja teoriat

AINEISTO	MENETELMÄ	TEOREETTINEN VIITEKEHYS
Teatterikritiikkiesimerkit (15 kpl)	Sisällönanalyysi	Klassinen kritiikin kaava (aputeoria)
Teatterikritiikkohaastattelut (16 kpl)	Diskurssianalyysistä vaikutteita saanut temaattinen tekstianalyysi	Pierre Bourdieun käsitteistö
Teatteri-lehden pääkirjoitukset (185 kpl)	Diskurssianalyysistä vaikutteita saanut temaattinen tekstianalyysi	Pierre Bourdieun käsitteistö

Tausta-aineiston eli konkreettisten kritiikkiesimerkkien valossa hahmottelen lukijalle käsityksen siitä, ovatko populaarijulkisuudessa ilmestyneet konkreettiset teatterikritiikit klassisine osa-alueineen (so. kuvaus, tulkinta ja arvottaminen) muuttuneet tutkimani ajanjakson kuluessa. Kritiikkiesimerkkien sisällönanalyysin tarkoitus on siis johdatella *pääaineiston* eli kritiikkohaastattelujeni ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten pariin. Teatterikritiikkien sisällönanalyysi rakentaa näin teemahaastatteluille ja *Teatteri*-lehden pääkirjoituksille asiaa problematisoivan yleiskehyksen¹⁷⁴ ja pohjustaa myöhempää laadullista tekstianalyysiäni. Varsinaisen oman *tulkintamallini* (ks. Anttila 2005, 276) rakennan sitten pääaineiston eli tekemieni kritiikkohaastattelujen ja *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysissä.

¹⁷⁴ Laadullisesta tutkimuksesta kirjoittaneet Miles ja Huberman toteavat, että kvalitatiivisen tiedon avulla voidaan kuvata jonkin ilmiön *kronologista kulkua* ja tarjota sille uskottavia selityksiä (Miles & Huberman 1994, 1).

7. TAUSTA-AINEISTON ANALYYSI: VIISITOISTA TEATTERIKRITIIKKIÄ VUOSILTA 1983, 1993 JA 2003

Tässä tausta-aineiston analyysiluvussa pohdin, minkälaista kielenkäyttöä luvussa 5 esitetyn klassisen kritiikin kaavan näkökulmasta esittelemäni teatterikritiikkiesimerkit edustavat. Tausta-aineistoni koostuu viidestätoista populaarijulkisuudesta eli sanomalehdistöstä poimimastani teatterikritiikistä, joita kutsun tutkimukseni *havaintoyksiköiksi* (ks. Huotari 1980, 27). Tarkastelemani sanomalehdet ovat *Helsingin Sanomat*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Aamulehti* ja *Hufvudstadsbladet* ja kaikki esimerkkikritiikit yhtä esimerkkiä¹⁷⁵ lukuunottamatta on poimittu tammikuulta vuosilta 1983, 1993 ja 2003. Itse analyysini on yksinkertainen. Käytän jokaisesta kritiikistä *luokitusyksikkönä* (emt., 27) yhtä virkettä (ks. myös Anttila 2005, 293). Koska analysoin kritiikkien sisältöjä laadullisesti, en laske esimerkiksi virkkeiden sisältämiä sanamääriä, vaan kirjaan jokaisesta havaintoyksiköstä eli kritiikistä ylös ainoastaan sen, mihin sisältöluokkaan kukin kritiikin sisältämä virke kuuluu (Huotari 1980, 27)¹⁷⁶. Tämän jälkeen kuvailen havaintojani sanallisesti. *Klassisen kritiikin kaavan* (emt., 8 – 66) avulla havainnollistan seuraavassa konkreettisesti sitä, ovatko teatterikritiikkien osa-alueet eli kuvaus, tulkinta ja arvottaminen tutkimallani ajanjaksolla muuttuneet ja jos ovat, niin mihin suuntaan. Käsittelen kutakin tarkastelemaani lehteä yksi kerrallaan.¹⁷⁷

Poimimani teatterikritiikit edustavat yhtä journalistista *tekstilajia*, nimittäin

¹⁷⁵ Toimituksesta saamani tiedon mukaan *Kansan Uutiset* ei julkaissut vuoden 1993 tammikuussa yhtäkään teatterikritiikkiä, joten *Kansan Uutisten* kyseinen esimerkkiteksti on julkaistu 16.2.1993.

¹⁷⁶ Markku Huotari antaa analyysin avuksi muutaman tarkemman ohjeen: jos virke näyttää sisältävän myös johonkin toiseen sisältöluokkaan kuuluvaa tekstiä, on koetettava määritellä, kumman luokan puolelle virkkeen painopiste asettuu. Jos päätöstä sisältöluokkien kesken ei pysty tekemään, voidaan virkkeen sanamäärä jakaa tasan niiden kesken: sääntönä on pidettävä sitä, että korkeintaan 10 – 20 prosenttia virkkeistä voidaan tarvittaessa jakaa useamman kuin yhden sisältöluokan kesken. Sääntönä on, että virkkeestä ilmenevä pääsisältö määrää sen sisältöluokan ja silloin kun sisältöluokkaa ei suoraan virkkeestä näe, tekstiyhteys saa ratkaista sisältöluokan. Myös arvostelun otsikko kirjataan sisältöluokkaan. (Huotari 1980, 27 – 29.) Sisällönanalyysin viimeiseen luokkaan ”muut” tulevat kaikki ne virkkeet, joihin kaavassa annetuista määritelmistä mitkään eivät sovi tai joista yksinkertaisesti ei saa selvää, mistä niissä puhutaan (emt., 50).

¹⁷⁷ Huomautettakoon, että kaiken kaikkiaan sisältöluokkien määrä voi klassisen kritiikin kaavan avulla nousta jopa 18 luokkaan, jos noudatetaan kaikkein hienopiirteisintä mahdollista luokitusrunkoa, jossa otetaan huomioon tarkastelun syntaktiset, semanttiset ja pragmaattiset ulottuvuudet (ks. Huotari 1980, 60 ja 57 – 59). Tämän tutkimuksen sisältöluokitus ei kuitenkaan ole näin yksityiskohtainen, vaan perustuu ainoastaan neljään sisältöluokkaan eli 1) kuvaukseen, 2) tulkintaan, 3) arvottamiseen sekä 4) luokkaan ”muut”.

(taide)arvostelua tai -kriittikö. Edelleen ne edustavat yhtä arvostelun tai kritiikin ”alalajia”, nimittäin teatterikritiikkö – muita vastaavia arvostelun/kritiikin alalajeja voisivat tällöin olla esimerkiksi kirjallisuuskritiikki, musiikkikritiikki, kuvataidekritiikki ja niin edelleen (esim. Linkala 1995, 102). Teatterikritiikki on varsin vakiintunut journalistinen tekstilaji: valveutunut kulttuurijournalismia seuraava lukija tunnistaa sen heti, ja vannoutuneet kulttuurin ja teatterin ystävät eli teatterikritiikkejä lukeva diskurssiyhteisö lukee joka tapauksessa näitä kyseisiä tekstejä mielellään, taitaapa osalla lukijoista olla omat suosikkikritiikkonsakin.

Valitsemani esimerkkitekstit sisältävät hieman vaihdellen kaikki tyypilliset lehtijutuille ominaiset piirteet: niissä on otsikko ja toisinaan myös alaotsikko (joskus alaotsikko kirjoitetaan varsinaisen otsikon yläpuolelle, jolloin sitä kutsutaan yläotsikoksi), niin kutsuttu leipäteksti (esim. Kotilainen 1989, 99 – 103), sen alussa olevan ingressi (emt., 81 – 89) sekä jutun yhteydessä julkaistu valokuva ja siihen liittyvä kuvateksti. Joidenkin kritiikkien yhteydessä on julkaistu myös lyhyehkö niin kutsuttu ”faktalaatikko”, johon on sijoitettu kaikki esitystä koskevat tärkeimmät faktat kuten maininta teatterista, jossa esitys on nähty, kyseisen teatterikappaleen kirjoittaja ja/tai suomentaja, ohjaaja(t), lavastaja(t), rooleissa esiintyvä(t) taiteilija(t) ja niin edelleen. Myös kirjoittajien nimet on mainittu kritiikkien yhteydessä, mikä on kritiikeissä varsin tärkeä elementti. Kritiikkien kirjoittamisen perinteeseen kun ehdottomasti kuuluu se, että kriitikko signeeraa kirjoituksensa, toisin sanoen kritiikit ovat ikään kuin heidän persoonallisia kättensä jälkiä.

Tekstiläingvistiikassa tekstin *tematiikalla* tarkoitetaan niitä mekanismeja, jotka säätelevät lauseen ja virkkeen sisältämän informaation linearisointia eli lauseen ja virkkeen semanttisen pintainformaation virtaamista (Enkvist 1975, 30). Millä tahansa tekstillä on myös jonkinlainen *teema* eli topiikki – toisin sanoen ymmärrys siitä, mistä tekstissä ylipäättään puhutaan. Teemalla tarkoitetaan näin ollen yksinkertaisesti tekstin aihetta eli sen johto- tai perusajatusta: tekstin kirjoittaja puhuu tekstissään jostakin aiheesta. Edelleen teeman rinnalla käsi kädessä sen kanssa kulkeva käsite on *reema* eli *kommentti*. Reemalla viitataan yleisimmin kielitieteessä uutta informaatiota sisältävään lauseen osaan (emt., 349). Tässä tutkimuksessa käytän näitä kahta käsitettä niiden psykologisoivassa merkityksessä tarkoittaen teemalla sitä, mistä oletan tekstin kirjoittajan puhuvan, ja reemalla sitä, mitä oletan hänen sanovan teemasta (emt., 60).

Edelleen tekstin *koheesiolla* tarkoitetaan sitä voimaa, joka pitää tekstin koossa (emt., 8). Kielitieteellisenä käsitteenä koheesiolla viitataan siis siihen, että tekstillä on tietty rakenne ja näin ollen teksti on joko yhtenäinen tai epäyhtenäinen riippuen sen koheesiosta. Koheesiolla tarkoitetaan siten tekstin sisältämien virkkeiden ja lauseiden välistä yhtenäisyyttä eli sitä, miten tekstin sisältämät virkkeet ja lauseet liittyvät toisiinsa ja onko niillä mitään *merkityso pillista* yhteyttä keskenään.

Tekstintutkimuksessa voidaan näin ollen pohtia, onko jokin yksittäinen teksti koherentti vai ei – toisin sanoen pysyväkö se koossa vai ei.

Tekstistrategialla tarkoitetaan puolestaan sitä periaatteellista ohjelmaa, jonka mukaan kirjoittaja ryhtyy valitsemaan ja järjestämään predikaatioita eli tekstin sisältämiä yksinkertaisia perusyksiköitä (emt., 17) tekstiksi (emt., 19). Tekstin laatijalla on toki oma käsityksensä siitä, mikä hänen kirjoittamansa tekstin tarkoitus eli funktio on, jolloin hänen valitsemansa tekstistrategiakin luonnollisesti määräytyy sen mukaisesti. On selvää, että valitsemieni teatterikriitikien kirjoittajat ovat varmasti tienneet kirjoittavansa teatterikritiikkiä, kun ovat tässä analysoitavia tekstejään kirjoittaneet. Näin ollen kysymys siitä, miten hyvin kriitikot ovat itse olleet tietoisia valitsemastaan tekstistrategiasta, on mielenkiintoistakin mielenkiintoisempi. Tausta-aineistoni varsinaista tutkimuskysymystä sivuava ongelma tällä kohtaa kuuluukin: *onko teatterikriitikon valitsema tekstistrategia tietoinen valinta* esittelemissäni esimerkkiteksteissä vai itse asiassa vain vahingossa luovan kirjoitusprosessin ohessa syntynyt hengen tuote, joka on syntynyt pelkästä kirjoittamisen ilosta ja niin kutsutusta luovasta hulluudesta? Vai ovatko kritiikkien kirjoittajat mahdollisesti joutuneet toimitustyön paineissa valitsemaan tekstistrategian, joka ei heitä itseään tyydytä, eli onko kysymyksessä ollut vain tylsä rutiini, jota kirjoittajan on ollut pakko noudattaa? Miltä näyttävät populaarijulkisuudessa toimineiden teatterikriitikoiden taidonnäytteet tältä osin? Klassinen kritiikin kaava antaa osviittaa siihen, miten monipuolisia tutkitut kritiikit ovat otteeltaan olleet. Ajattelen, että mitä tasapainoisemmin kritiikeissä esiintyy niin kuvauksen, tulkinnan kuin arvottamisenkin ulottuvuus, sitä monipuolisempia ja rikkaampia kritiikit ovat sisällöllisesti olleet.

Tutkimuksessa analysoidut teatterikritiikit valikoituivat työhöni niin, että soitin sanomalehtien toimituksiin ja pyysin niitä lähettämään minulle kritiikit. Tekstien valinnat on siis tehty toimituksissa noudattaen sitä ainokaista ohjettani, jonka mukaan kritiikkien piti olla tammikuulta vuosilta 1983, 1993 ja 2003. On huomattava, että koska

tausta-aineistoni koostuu vain viidestätoista teatterikritiikistä (= havaintoyksiköt) ja niiden sisältämistä virkkeistä (= luokitusyksiköt), ei aineistoni tulkintaa voida esittää yleispätevänä. Jokaisella kriitikolla on toki oma, yksilöllinen kirjoitustyylinsä ja tapansa kirjoittaa kritiikkiä, mihin journalistinen kirjoittaminen sinänsä antaa kritiikin kohdalla suuret vapaudet. Kun toinen kriitikko käyttää tehokeinonaan runsaasti esimerkiksi juuri arvottavia virkkeitä, joku toinen tyytyy enemmänkin vain kuvailemaan tai tulkitsemaan esitystä. Tässä esitetty esimerkkiaineisto onkin tässä suhteessa ainoastaan suuntaa-antava, eli on muistettava, että sattuman osuus on siinä suuri.

Markku Huotari toteaa, että kuvauksen, tulkinnan ja arvottamisen suhteita voitaisiin tulkita esimerkiksi siten, että todennäköisesti kirjallisuuden (tässä: teatteritaiteen) *muutosvaiheissa* ja uusien (kirjallisten) sukupolvien, yksilöiden tai tyyli-suuntien murtautuessa esiin *arvottavan kritiikin osuus kasvaa* (Huotari 1980, 62). Huotarin edellä esitettyyn toteamukseen sisältyvät kaksi omaa kiinnostuksen kohdettani eli toisaalta *muutoksen tarkastelu* tutkimallani ajanjaksolla ja edelleen aiemmin esittämäni *arvottamisen ulottuvuus* tutkimissani kritiikeissä. Etukäteisolettamukseni on, että kritiikkien mahdollisen muuttumisen myötä nimenomaan arvottamisen osuus on niissä muuttunut. Tämä voi kertoa toisaalta siitä, että kriitikoilla ei ole enää aikaa eikä myöskään palstatilaa sisällyttää kritiikkeihinsä pitkiä pohdintoja, vaan he tyytyvät lyhyesti vain kuvaamaan ja ehkä jonkin verran tulkitsemaan näkemäänsä. Toisaalta kritiikit ovat saattaneet nykypäivää kohti tultaessa päinvastoin muuttua siten, että ne sisältävät vain lyhyttä arvottamispuhetta eli lyhyitä mainintoja esityksen hyvydestä tai huonoudesta samaan tapaan kuin vaikkapa kaupallisissa matkailuesitteissä annetaan hotelleille pisteitä: tyyliin ”viiden tähden näytelmä, kannattaa ehdottomasti mennä katsomaan” tai ”kahden tähden näytelmä, menettelee, muttei mikään erityislaatuinen kokemus”. Edellä esittämistäni näkökulmista katsottuna *arvottavien virkkeiden suhteellinen osuus kuvaukseen ja tulkintaan nähden tutkituissa kritiikeissä kertoo siis jotakin olennaista kritiikkitekstien muuttumisesta*.

Markku Huotari toteaa varsin mielenkiintoisesti, että tavallista suurempi kannanottojen ja arviointien määrä viittaisi todennäköisesti juuri muutosprosessiin kirjallisuudessa (tai teatteritaiteessa) tai kenties laajemminkin koko yhteiskunnassa (ema., 62 – 63). Kuvauksen, tulkinnan ja arvottamisen suhteiden tarkastelu osoittaa myös suuntia sille, millaisena kriitikot kulloinkin ovat oman tehtävänsä ja roolinsa nähneet. Huotarin mukaan kuvaileva kriitikko pyrkii välittämään ennen kaikkea ensi käden tietoa uudesta

teoksesta, tulkitseva kriitikko tavoittelee puolestaan perusteellista analyysiä ja arvottava kriitikko jakelee neuvoja, ottaa kantaa ja antaa lukijoille selkeitä suosituksia. (Ema., 63.)

Klassisen kritiikin kaavan avulla pystyy sanomaan vähän esimerkkitekstieni varsinaisesta koheesiosta, niiden tematiikasta ja niiden sisältämästä kielen rekisteristä, mutta pyrin yhden esimerkkikritiikin avulla kuvaamaan lyhyesti tekstien tätäkin puolta. Analyysin aluksi huomautan, että tarkastelemiani teatterikritiikkejä ei välttämättä ole kirjoitettu ”viiden ämmän ja yhden koon”¹⁷⁸ rakenteeseen perustuen eli niin kutsutun perusuutisen rakennekaavan tai uutisen klassisen rakenteen mukaisesti (ks. esim. Suhola, Turunen & Varis 2005, 101; Mäntynen 2006, 59).

7.1. Pääkaupunkiseudun ääni: Helsingin Sanomat

Helsingin Sanomista poimimani teatterikritiikit on otsikoitu seuraavasti: ”Slalomrinteiden Lear ihmisyyttä etsimässä” (HS 30.1.1983, kirjoittaja Jukka Kajava), ”Aito trash-teatteri on nauru vinolle naamalle” (HS 21.1.1993, kirjoittaja Kirsikka Moring) sekä ”Ovatko naiset teatterikarjaa” (HS 24.1.2003, kirjoittaja Kirsikka Moring).

Sisällönanalyysin aluksi nostan yhden tutkimistani kritiikeistä lähempään tarkasteluun sen vuoksi, että se monipuolisuutensa vuoksi edustaa hyvin koko tausta-aineistoa. Tarkoitukseni on tehdä näkyväksi sitä, miten moniulotteisia journalistisin kriteerein kirjoitetut, lukijan mieleen jäävät kritiikkitekstit voivat ylipäätään olla. Tämä kyseinen kritiikkiteksti on Kirsikka Moringin kirjoittama teatterikritiikki ”Ovatko naiset teatterikarjaa?” (HS 24.1.2003).

Kyseisen kritiikin *tematiikka* käsittelee teatterin välittämää naiskuvaa. Tämä on selkeästi tekstin pääteema, mutta kyseisen pääteemansa alla teksti käsittelee toisena teemana myös esimerkiksi kuolemaa osana nähdyn teatteriesityksen teemoista.

¹⁷⁸ Oikeaoppisesti kirjoitetun uutisjutun tulisi vastata kysymyssarjaan ”mitä, missä, milloin, miten, miksi ja kuka” ja mahdollisuuksien mukaan sen tulisi myös vastata kysymykseen ”millä vaikutuksella/seurauksella”.

Kirjoittaja pohtii toisaalta yleisellä tasolla sitä, minkälaista naiskuvaa teatterin on ylipäättään mahdollista taidelajina välittää, toisaalta hän pohtii sitä, minkälaista naiskuvaa hänen juuri näkemänsä teatterikappale *Äiti meidän* on katsojille välittänyt. Kirjoituksessaan kriitikko ei päädy kovinkaan kohottaviin johtopäätöksiin, mitä todistavat esimerkiksi seuraavat sanatarkat reemat tekstin perustematiikasta:

"Halpaa. Voiko olla totta, että 2000-luvun Suomessa nainen on siis puhuva vagina, synnyttäjä, huora ja äiti?"

Edellä referoimani virkkeet puhuvat siis suoraan teatterin naiskuvasta yleisellä tasolla. Tämä on nähdäkseni tutkimani kritiikin päätematiikka.

Sekä:

"Ei näillä naisilla ole minulle kerrottavaa. He ovat pelkkiä kliseitä – ellei sitten tarkoitus ollut esittääkin pelkkiä naiskarikatyyrejä?"

Edellä referoimani virkkeet puhuvat taas nimenomaisen teatteriesityksen *Äiti meidän* välittämästä naiskuvasta. Kummatkin lainaukseni ovat näin kriitikon näkemyksiä siitä, minkälaista naiskuvaa toisaalta suomalainen teatteri ylipäättään katsojilleen tuona aikana ehkä välitti, ja toisaalta siitä, mitä yksittäinen teatteriesitys *Äiti meidän* kriitikon oman katsojakokemuksen mukaan katsojille välitti.

Kritiikkiesimerkkini koheesio ei äidinkielen opettajan näkökulmasta ole kovin hyvä. Tämä johtunee edellä esittämästäni tematiikan hajanaisuudesta: tekstin koheesio olisi kenties ollut parempi, jos kirjoittaja olisi keskittynyt yksinomaan vaikkapa vain nähtyyn teatteriesitykseen. Se, että kirjoittaja hyppii yllättäen tematiikasta toiseen eli teatterin yleisen tason pohdinnasta vaikutelmiinsa nähdystä teatteriesityksestä, tekee tekstistä koheesion näkökulmasta hengästyttävän. Käsitellessään näkemänsä teatteriesityksen tematiikkaa jakaa kirjoittaja senkin vielä moneksi: ajatuksiin teatterikappaleen sisältämästä kuoleman teemasta, ajatuksiin esityksen sisältämistä yksittäisistä roolisuorituksista, ajatuksiin teatteriesityksen näytelmämuodosta (komedia/tragedia), ajatuksiin teatterikappaleen sisältämästä lapsuusteemasta ja niin edelleen. Kaikki tämä on kuitenkin varmasti ammattimaisen kirjoittajan tietoinen valinta. Kaikki edellä havainnoitu on nimittäin tyypillisesti varsin *journalistista* kirjoitustyyliä, sillä tekstin sisältämät yksittäiset virkkeet ja lauseet eivät mitenkään automaattisesti liity toisiinsa.

Osoituksena tästä on myös se, että leipätekstin sisältämät kappaleet ovat tässä teatteriarvostelussa hyvin lyhyitä, joskus vain yhden virkkeen mittaisia.

Esimerkkitekstin koheesiosta voi kuitenkin sanoa sen, että lukija kuitenkin tunnistaa tekstin teatterikritiikiksi – sen sisällössä on siis elementtejä siitä perheyhtäläisyydestä, mikä on tunnusomaista kaikille teatterikritiikeille.

Tässä esiin nostettu esimerkkikritiikki lähenee tyylillisesti jo täysin kaunokirjallisuutta. Jos nimittäin ajatellaan, että kieliopillisesti oikeaoppinen lause muodostuu vähintään yhdestä predikaattiverbistä, niin kirjoittaja ei millään muotoa pyri tällaiseen kieliopillisesti virheettömään ilmaisuun. Hän leikittelee lyhyellä, journalistisessa mielessä erittäin tehokkaalla tyylillä. Yksi kritiikin sisältämä sana saattaa sisältää loputtoman määrän erilaisia *merkityksiä*, jotka kirjoittaja jättää hienostuneesti lukijan tulkinnan, tekstiyhteyden ja lukijaa ympäröivän todellisuuden varaan.

Tarkastelen vielä sitä, minkälainen on kirjoittajan valitsema tekstistrategia eli onko esiin nostamani kritiikkiteksti retoriikaltaan kertova (= narratiivinen), kuvaileva (= deskriptiivinen), argumentoiva (= perusteleva), erittelevä (= ekspositorinen) vai mahdollisesti ohjaileva (= instruktiivinen) (vrt. Shore & Mäntynen 2006, 36 – 37). On nimittäin huomattava, että yhdessä tekstilajissa voi olla samanaikaisesti edustettuna useampikin eri tekstityyppi, toisin sanoen yksittäinen, kokonainen teksti edustaa sellaisenaan harvoin vain yhtä ainoaa tekstityyppiä.

Valitsemani esimerkkikritiikki on edustamansa tekstilaji huomioon ottaen luonnollisesti kuvaileva eli siinä yksinkertaisesti vain kuvaillaan nähtyä teatteriesitystä, mistä esimerkki:

”Nyt kuoleman ympärillä melskataan.”

Samanaikaisesti teksti on myös kertova, mistä esimerkki:

”Kuolema -teemaa käsitellään kiusallisen pinnallisesti illanvietossa, ´viimeisessä ehtoollisessa´ – taas klisee – jossa ensin juodaan ja sitten sönkätään.”

Niin ikään teksti on – kuten arvata saattaa – myös argumentoiva tai kantaaottava, mistä esimerkkinä tekstin kaksi viimeistä virkettä:

"Olen nainen, siis minulla on aivot. Olisiko liikaa vaadittu, että teatterillakin olisi?"

Teksti on myös paikoitellen varsin erittelevä, mistä viimeinen esimerkkini:

"Viulistitähti on suuri itsemurhaan päätyvä lapsi, joka käsittelee sihteeriään kuin koiraa. Oikeasti koirana vinkuu ja haukahtelee muotiputiikin omistajatar saatuaan ukkomiehen ansaan. Esimerkiksi."

Nimenomaan tekstilaji huomioon ottaen olisi voinut odottaa, että esimerkkikritiikki olisi ollut myös vahvasti lukijaansa ohjaileva. Tällaista argumentointia en kuitenkaan kyseisestä kritiikistä nähdäkseni löytänyt. Tämä on saattanut olla yksinkertaisesti sattumaa tai sitten seikka liittyy vain kriitikko Kirsikka Moringin yleiseen tyyliin – eli siihen, että hänellä ei ole tapana liiemmästi suoranaisesti ohjailla lukijaansa.

Klassisen kritiikin kaavan kolme osa-aluetta eli kuvaus, tulkinta ja arvottaminen asettuvat tutkimissani kolmessa *Helsingin Sanomien* kritiikissä omiksi sisältöluokikseen seuraavan taulukon mukaisesti. Sisältöluokkaan "muut" olen sijoittanut sellaiset virkkeet, joita on vaikea tai mahdoton tulkita muihin luokkiin sopiviksi. Taulukon sisältämät numerot ilmaisevat virkkeiden eli luokitusyksiköiden määrät tutkituissa kritiikeissä. Taulukon yläosan luku viittaa vuoteen, jolloin kukin havaintoyksikkö/kritiikki on julkaistu. Taulukon alimman summarivin kirjain N viittaa yksittäisten virketyyppien lukumäärään kussakin kritiikissä. Virkkeiden lukumäärää ilmaisevien absoluuttisten lukujen jälkeen on merkitty virketyyppien prosenttiosuudet suhteessa kaikkiin, yksittäisen kritiikin sisältämiin virkkeisiin. Prosenttiluvut on ilmaistu yhden desimaalin tarkkuudella ja tarpeen mukaan pyöristetty joko alas- tai ylöspäin.

Taulukko 2: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Helsingin Sanomissa tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	11 / 17,8 %	9 / 17,3 %	9 / 18,7 %	29 / 17,9 %
Tulkinta	24 / 38,7 %	33 / 63,5 %	20 / 41,7 %	77 / 47,5 %
Arvottaminen	27 / 43,5 %	8 / 15,4 %	12 / 25,0 %	47 / 29,0 %
Muut	-	2 / 3,8 %	7 / 14,6 %	9 / 5,6 %
N	62 /100,0%	52 / 100,0%	48 / 100,0%	162/100,0%

Kaikki kolme kritiikkiä huomioon ottaen taulukosta nähdään, että *tulkintapuhetta* sisältävien virkkeiden osuus tutkituissa kritiikeissä on virkkeiden kokonaismäärään suhteutettuna kaikista suurin. Seuraavaksi vahvin osa-alue tutkituissa *Helsingin Sanomien* kritiikeissä näyttäisi olevan *arvottaminen* ja vähimmälle jäävät vain *kuvauspuhetta* sisältävät virkkeet. Tässä analysoiduista esimerkkikritiikeistä on kuitenkin syytä huomioda se, että vuoden 1983 kritiikin kirjoittajan valitsema tietoinen tekstistrategia on ollut ehkä jonkin verran toinen kuin vuosien 1993 ja 2003 kritiikkien kirjoittajan: kun vuoden 1983 kirjoittaja on sisällyttänyt tekstiinsä paljon suoraan esitystä arvottavia virkeitä, niin vuosien 1993 ja 2003 kritiikkien kirjoittajan tyyliä on valikoitunut pikemminkin paljon tulkintaa sisältävä teksti. Edellä sanottu liittyy läheisesti kummankin kriitikon henkilökohtaiseen kielen rekisteriin ja yksilölliseen tapaan kirjoittaa kritiikkiä.

Helsingin Sanomista poimimani näytekritiikit tukevat jonkin verran sitä tutkijan ennako-oletustani, jonka mukaan otaksuin kritiikkien sisältävien arvottavien virkkeiden määrän muuttuneen tutkimani ajanjakson kuluessa. 1980-luvun alun kritiikin kirjoittaja harrasti paljon arvottavia lauseita – onko tämä ehkä merkki siitä, että teatteri oli tuolloin jonkinlaisessa muutostilassa? On kuitenkin huomattava, että seikka saattaa johtua myös näytekritiikkieni kahden eri kirjoittajan henkilökohtaisesta kirjoitustyylistä: kun ensimmäisen kriitikon kirjalliseen tyyliin kuului hyvin paljon arvottamispuhetta, tuntuu toinen kriitikko mieltyneen etupäässä esitysten tulkintapuheeseen. Seuraavassa on muutama esimerkkivirke ensimmäisen kritiikin kirjoittajan arvottavasta tyylistä:

”Tulkintaan sisältyvä usko teatterin vaikutukseen ja mahdollisuuksiin erottaa

kuitenkin yrityksen laitosten pakkopullaohjelmistosta monin tavoin.”

”Skenografia sotkeutuu omaan näppäryyteensä ja tarkoitukset hämärtyvät.”

”Sillä tavoin Lear on epätasaista nähtävää.”

Seuraavassa on puolestaan toisen ja kolmannen kritiikin kirjoittajan selkeästi tulkintaa sisältäviä virkkeitä, yksi kummastakin kritiikistä:

”Hän katsoo Suomea oman sapluunansa läpi, aukottoman parodisena, perverssinä kovien arvojen maana.”

”Jos oli tarkoitus tehdä komediaa, miksi oltiin tosikkoja?”

7.2. Pohjoisen ääni: Kaleva

Sanomalehti *Kalevasta* poimimani teatterikritiikit on otsikoitu seuraavasti: ”Mikä tahansa tuska?” (Kaleva 19.1.1983, kirjoittaja Kaisu Mikkola), ”Laatua ja määrää Lapin pääkaupungissa” (Kaleva 11.1.1993, kirjoittaja Kaisu Mikkola) sekä ”Pessi ja Illusia Liisan ihmemaassa” (Kaleva 20.1.2003, kirjoittaja Eeva Kauppinen).

Klassisen kritiikin kaavan osa-alueet eli kuvaus, tulkinta ja arvottaminen sijoittuvat näissä kritiikeissä omiksi sisältöluokikseen alla olevaan taulukkoon seuraavasti.

Taulukko 3: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Kalevassa tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	8 / 24,3 %	6 / 31,6 %	5 / 19,2 %	19 / 24,4 %
Tulkinta	17 / 51,5 %	3 / 15,8 %	12 / 46,2 %	32 / 41,0 %
Arvottaminen	7 / 21,2 %	10 / 52,6 %	5 / 19,2 %	22 / 28,2 %
Muut	1 / 3,0 %	-	4 / 15,4 %	5 / 6,4 %
N	33 / 100,0%	19 / 100,0%	26 / 100,0%	78 / 100,0%

Taulukosta nähdään, että tyypillisintä tutkituille sanomalehti *Kalevan* kritiikeille on ollut nähtyjen teatteriesitysten *tulkintapuhe*. Edelleen seuraavaksi eniten käytetty virketyyppi on *arvottamisen* ulottuvuus, joka asettuu näissä kritiikeissä lähemmäksi kuvauksen osuutta, ja kaikkein vähiten *Kalevan* kritiikeissä on tyydytty vain *kuvaamaan* nähtyjä teatteriesityksiä. Silmiinpistävää lienee ehkä se, että tutkitussa vuoden 1993 kritiikissä esitysten tulkintaa on hyvin vähän; tämä selittyy sillä, että tutkitulla *Kalevan* kulttuurisivulla julkaistiin tuolloin peräjälkeen peräti neljä hyvin lyhyttä teatterikritiikkiä, jotka käsitelivät kukin eri teatteriesitystä. Kaikki mainitut neljä erillistä kritiikkipätkää oli kuitenkin palstoitettu yhteen pötköön yhteisellä yleisotsikolla ”Laatua ja määrää Lapin pääkaupungissa” ja yhteisellä alaotsikolla ”Rovaniemeläistä näyttämötaidetta”. Olen tässä ottanut tarkasteluun vain yhden edellä mainituista kritiikkipätkistä. Kirjoittajan valitsema journalistinen tekstistrategia näiden kritiikkien kohdalla on ollut varsin niukka, lähinnä raportoiva: teksteissä annettiin vain melko suoraan tuomio nähtyjen teatteriesitysten hyvydestä tai huonoudesta. Lehtityötä tuntevan mieleen tulee, että kirjoittaja on saanut vain hyvin vähän palstatilaa kaikkeen näkemäänsä nähden ja hänen on ollut pakko ahtaa kaikki neljä kritiikkiään saman otsikon alle. Valinta on toki ollut lehden kannalta taloudellinen, mutta miten ovat täyttyneet kritiikin yleiset vaatimukset?

Tausta-aineisto sanomalehti *Kalevan* kohdalla ei tue suoraan sitä etukäteisolettamustani, jonka mukaan otaksuin kritiikkien arvottavan osa-alueen radikaalisti muuttuneen tutkimallani ajanjaksolla. Hiuksenhienosti arvottamispuhe oli kuitenkin vähentynyt vuodesta 1983 verrattuna vuoteen 2003.

7.3. Vasemmiston ääni: Kansan Uutiset

Kansan Uutisista poimimani teatterikritiikit on otsikoitu seuraavasti:

”Absurdismikokeilu Tikapuuteatterissa” (*Kansan Uutiset* 27.1.1983, kirjoittaja Maija

Savutie), ”Kalju laulajatar virkistää kirpeästi” (Kansan Uutiset 16.2.1993,¹⁷⁹ kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen) sekä ”Katsoja jää nälkäiseksi” (Kansan Uutiset 14.1.2003, kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen).

Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen asettuvat omiksi sisältöluokikseen näissä kritiikeissä seuraavan taulukon mukaisesti. Sisältöluokka ”muut” jäi tällä kertaa kokonaan tyhjäksi: *Kansan Uutisten* kirjoittajat tuntuvat tietäneen, mitä kirjoittavat.

Taulukko 4: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Kansan Uutisissa tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	4 / 21,0 %	3 / 10,4 %	11 / 28,2 %	18 / 20,7 %
Tulkinta	14 / 73,7 %	17 / 58,6 %	11 / 28,2 %	42 / 48,3 %
Arvottaminen	1 / 5,3 %	9 / 31,0 %	17 / 43,6 %	27 / 31,0 %
Muut	-	-	-	-
N	19 / 100,0%	29 / 100,0%	39 / 100,0%	87 / 100,0%

Taulukosta nähdään, että *Kansan Uutisten* molemmat kritiikkien kirjoittajat näyttävät kaikkein mieluiten *tulkitsevan* nähtyjä teatteriesityksiä. Seuraavaksi mieluisinta, joskin melko etäällä tulkinnan osuudesta, heillä näyttäisi olevan *arvottamispuhe* ja kaikkein vähiten he ovat tyytyneet vain *kuvailemaan* näkemäänsä. Silmiinpistävää näissä kritiikkiesimerkeissä on, että ensimmäisen, vuoden 1983 kritiikin kirjoittaja ei jostakin syystä juuri lainkaan arvota näkemäänsä, koska ainoa tulkintani mukaan arvottava virke hänen kritiikissään kuului seuraavasti:

”Mitä tästä absurdismin kokeesta sitten jäi mieleen – ehkä kuitenkin positiivisempi lopputunnelma kuin Lonescon tekstistä Margueriten saatellessa lopuksi elämästään irtautuneen kuninkaan rauhoittavan maalailevin sanoin kukkaiseen hämääseen.”

Kaksi viimeisintä kritiikkiä kirjoittanut henkilö uskalsi sitä vastoin paljon rohkeammin arvottaa näkemäänsä, mistä esimerkkinä tässä selkeästi arvottava virke kummastakin

¹⁷⁹ Lehden toimituksen mukaan tammikuulta 1993 ei *Kansan Uutisista* löytynyt yhtäkään teatterikritiikkiä eli tämä on tausta-aineistossani ainoa kritiikki, joka ei ilmestynyt tammikuussa.

tutkitusta kritiikistä:

”Koko näyttelijäkaarti osaa asiansa, hienoa työtä kerta kaikkiaan.”

”Näytelmä on sitä paitsi liian pitkä ja selittelevä.”

Kansan Uutisista poimimani näyttekritiikit tukevat vahvasti sitä etukäteisolettamustani, jonka mukaan arvottamisen ulottuvuus kritiikeissä on muuttunut tutkimani ajanjakson kuluessa. Näissä esimerkkikritiikeissä se selkeästi ja lineaarisesti kasvaa ajanjakson loppua kohti tultaessa, mikä viittaa vahvasti kritiikeissä tapahtuneeseen muutokseen. On tietenkin myös mahdollista, että kritiikkien kirjoittajien kirjallinen tyyli vain poikkeaa huomattavasti toisistaan.

7.4. Oikeiston ääni: Aamulehti

Aamulehden teatterikritiikit tutkitulla ajanjaksolla on otsikoitu seuraavasti: ”Neiti Suorasuu” (Aamulehti 14.1.1983, kirjoittaja Harry Sundqvist), ”Anarkismia sadan vuoden takaa” (Aamulehti 11.1.1993, kirjoittaja Seppo Roth) sekä ”Näyttelijän tuskaa piirun verran vanhentuneesti” (Aamulehti 23.1.2003, kirjoittaja Soila Lehtonen).

Klassisen kritiikin kaavan osa-alueet kuvaus, tulkinta ja arvottaminen asettuvat näissä kritiikeissä seuraavan taulukon mukaisesti.

Taulukko 5: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Aamulehdessä tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	5 / 25,0 %	7 / 12,3 %	5 / 15,6 %	17 / 15,6 %
Tulkinta	5 / 25,0 %	25 / 43,8 %	12 / 37,5 %	42 / 38,5 %
Arvottaminen	10 / 50,0 %	1 / 1,8 %	15 / 46,9 %	26 / 23,9 %
Muut	-	24 / 42,1 %	-	24 / 22,0 %
N	20 / 100,0%	57 / 100,0%	32 / 100,0%	109 / 100,0%

Kuten taulukko osoittaa, *Aamulehden* teatterikritiikeissä korostuu esitysten *tulkintapuhe*. Seuraavaksi tärkeämmällä sijalla näyttäisi olevan *arvottamispuhe* ja kaikkein vähäisimmässä määrin kritiikot ovat tyytyneet esitysten *kuvaamiseen*. Vuoden 1993 kritiikki poikkeaa rakenteeltaan huomattavasti kahdesta muusta, koska siinä on paljon suoria, arvostellun teatteriesityksen ohjaajan lausumia haastattelusitaatteja, jotka olen sijoittanut sisältöluokkaan ”muut”. Kyseisen kritiikin rakenne muistuttaa muutenkin varsin vähän perinteistä, klassista kritiikkiä ja lähentyy tavallista lehtijuttua väliotsikkoineen ja haastattelukatkelmineen: lehtijutussa kerrotaan pikemminkin nähdyn esityksen taustoista kuin varsinaisesti itse esityksestä, jonka toki pitäisi olla varsinaisen arvottamisen kohteena. Ainoa selkeästi arvottava virke koko kritiikissä on tulkintani mukaan seuraava:

”Lähes kenet tahansa saa oppimaan repliikit ja koreografiat, mutta kuka tahansa ei pysty esittämään suuria tunteita.”

Kyseinen virke ei tulkintani mukaan kuitenkaan arvota suoraan nähtyä teatteriesitystä, vaan arvottaa asioita yleisemmällä tasolla, eräänlaisena yleistoteamuksena teatteritaiteesta. Kyseinen seikka kertoo juuri siitä, että kritiikit ovat muuttuneet henkilökeskeisemmiksi ja ne puhuvat paljon muusta kuin itse teatteriesityksestä. Kirjoituksesta näkee kyllä sen, että se lienee tarkoitettu kritiikiksi; oman tulkintani mukaan tekstilajina se on teatteriesityksestä kertovan ennakkojutun ja varsinaisen kritiikin välinen sekamuoto. Teatteria tunteva henkilö saa kyseisestä kirjoituksesta kuitenkin vaikutelman, että kirjoittaja tuntee itse teatteritaidetta vähän ja on sen vuoksi kirjoittanut tavallisen oloisen lehtijutun.

Mielenkiintoista *Aamulehden* esimerkkikritiikeissä on, että niin tutkimani ajanjakson alussa kuin myös sen lopussa arvottavien virkkeiden määrä on suurempi kuin jakson keskivaiheilla. Tästä voisi päätellä, että teatteri on sekä tutkimani ajanjakson alussa että myös sen lopussa elänyt jonkinlaista muutosvaihetta. Koska vuoden 1993 kritiikki poikkeaa etenkin arvottamisen suhteen huomattavasti kahdesta muusta, voi syynä kuitenkin olla jo aiemmin sanottu eli se, että kyseinen kritiikko ei ole yksinkertaisesti osannut tai halunnut arvottaa näkemäänsä teatteriesitystä sen kummemmin. Jos asia on näin, edellä sanottu kertoo puolestaan siitä, miten asiantuntevia kritikkoja lehdellä on ollut tapana käyttää. Voisiko olla esimerkiksi niin, että syvän taloudellisen laman

vuonna 1993 teatterikritiikkikin hoidettiin lehdessä niin sanotusti matalalla profiililla eli yleistömittajien voimin?

7.5. Kielivähemmistön ääni: Hufvudstadsbladet

Ruotsinkieliset teatterikritiikit *Hufvudstadsbladetissa* tutkitulla ajanjaksolla on otsikoitu seuraavasti: ”Än lever Galgmannen” (HBL 22.1.1983, kirjoittaja Margita Andergård), ”Den löjliga familjen Suominen” (HBL 21.1.1993, kirjoittaja Elisabeth Nordgren) sekä ”Kvinnoperspektiv i Tre systrar” (HBL 22.1.2003, kirjoittaja Maria Sandin).

Klassisen kritiikin kaavan osa-alueet kuvaus, tulkinta ja arvottaminen asettuvat näissä kritiikeissä seuraavasti (ks. taulukko 5).

Taulukko 6: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Hufvudstadsbladetissa tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	7 / 14,0 %	3 / 9,7 %	6 / 18,2 %	16 / 14,0 %
Tulkinta	29 / 58,0 %	16 / 51,6 %	17 / 51,5 %	62 / 54,4 %
Arvottaminen	8 / 16,0 %	12 / 38,7 %	8 / 24,2 %	28 / 24,6 %
Muut	6 / 12,0 %	-	2 / 6,1 %	8 / 7,0 %
N	50 /100,0%	31 /100,0%	33 /100,0%	114/100,0%

Kritiikeillä on joka vuosi eri kirjoittaja. Taulukosta voidaan lukea, että ylivoimaisesti eniten nämä kriitikot ovat kritiikeissään *tulkinneet* näkemäänsä eli eniten kritiikeissä esiintyy *tulkintapuhetta*, mikä on ollut tunnusomaista kunkin kirjoittajan kirjalliselle tyylille. Seuraavaksi eniten kriitikot ovat *arvottaneet* näkemiään esityksiä ja kaikkein vähiten he ovat tyytyneet vain puhtaasti *kuvaamaan* näkemäänsä. Sisältöluokan ”muut” virkkeiden suurehko määrä johtuu siitä, että vuodelta 1983 peräisin olevassa kritiikissä tällaisia hankalasti tulkittavia virkkeitä oli kuusi: toimituksesta saamani kolmen kritiikin painojälki tekstiyhteyksineen oli liian epäselvä ja kritiikin lopun kaksi virkettä olivat

retorisia kysymyslauseita, joissa ei puhuttu suoraan nähdystä esityksestä. Samoin vuoden 2003 kritiikissä oli kaksi virkettä, joiden tulkitsin olevan vuorosanoja suoraan varsinaisesta näytelmätekstistä; näin ollen nekin oli vaikea sijoittaa mihinkään muuhun sisältöluokkaan.

Hufvudstadsbladetin kritiikit eivät suoraan tue sitä tutkijan ennakko-oletustani, jonka mukaan arvottavien virkkeiden osuus olisi niissä huomattavasti suhteellisesti muuttunut, mikä puolestaan viittaisi kritiikkien yleisen tyylin muutokseen tutkimallani ajanjaksolla. Tässä suhteessa voidaan ehkä sanoa, että lehden teatterikritiikkien tyyllilliset valinnat ovat säilyneet suhteellisen vakaina ja samanlaisina.

7.6. Yhteenveto

Tutkituista teatterikritiikeistä voidaan lehtiä erikseen tarkastelemalla tehdä joitakin johtopäätöksiä. Tutkittujen lehtien yleislinja on teatterikritiikkien suhteen selkeä. Neljän lehden eli *Helsingin Sanomien*, *Kalevan*, *Kansan Uutisten* ja *Hufvudstadsbladetin* kritiikit ovat kaikkein yleisimmin *tulkinneet* näkemiään teatteriesityksiä. Tulkinnan jälkeen toiseksi yleisintä näiden lehtien kritiikoiden kirjoitustyyliä on ollut esitysten *arvottaminen* ja vähäisintä esitysten tai niihin läheisesti liittyvien seikkojen *kuvaaminen*. Poikkeuksen tästä yleisestä linjasta tekee *Aamulehti*, jonka tyyllinen linja asetui vuoden 1993 kritiikin johdosta toisenlaiseksi kuin muissa lehdissä: *Aamulehden* kritiikeissä eniten oli tulkintapuhetta, toiseksi arvottamispuhetta, kolmanneksi jotain muuta ja vasta neljänneksi esitysten kuvauspuhetta. Tulkitsen sisältöluokan ”muut” *Aamulehden* tyyliä tavanomaiseksi journalistiseksi tyyliksi.

Helsingin Sanomissa arvottavien virkkeiden osuus romahti ajanjakson kuluessa nousten kuitenkin hieman jakson lopussa. Ainoastaan *Kalevassa* arvottavien virkkeiden osuus pysyi tutkitun ajanjakson alussa ja lopussa miltei samalla tasolla. *Kansan Uutisissa* kävi taas päinvastaisesti kuin *Helsingin Sanomissa*: siellä arvottavien virkkeiden määrä nousi johdonmukaisesti ja melko jyrkästi ajanjakson loppua kohti kuljettaessa. *Aamulehden* kritiikeissä arvottavien virkkeiden määrä liikkui muutoin lähes samalla tasolla, mutta otokseen osunut lamavuoden 1993 poikkeuksellinen kritiikki romahdutti kyseisen

luvun. *Hufvudstadsbladetin* kritiikeissä kävi taas päinvastoin kuin *Aamulehdessä*: siellä lamavuosi 1993 puolestaan nostatti arvottavien virkkeiden määrää selvästi. Seikka kertoo ehkä siitä, että lehden kriitikot ovat ennakkoluulottomammin havainnoineet teatteritaiteen muutostilaa.

On muistettava, että sattuman osuus on aineistossani suuri sen keruutavasta johtuen: kyseessä on hyvin pieni näyte tutkittujen lehtien teatterikritiikeistä. Koska virkkeiden jakauma on näin epätasainen ja joka lehden kohdalla erilainen, voidaan Markku Huotarinen (1980, 62 – 63) ajatusten perusteella korkeintaan päätellä, että edellä esittämäni taulukot kertovat pikemminkin kunkin yksittäisen lehden omista kriitikkopersonista ja tyyllillisistä valinnoista kuin jostakin yleisemmästä kehityssuunnasta yhteiskunnassa. Nämä valinnat kuvastavat mielestäni kuitenkin jossakin määrin kunkin yksittäisen lehden toimituspoliittista linjaa: kun esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* vielä 1980-luvun alussa voimakkaasti arvotettiin teatteriesityksiä, on se puoli jätetty myöhemmin vähemmälle. Päinvastainen kehitys näyttäisi aineiston perusteella taas tapahtuneen *Kansan Uutisissa*: mitä lähemmäksi omaa aikaa tulemme, sitä arvottavammaksi myös lehden teatterikritiikki käy. Samoin lamavuosi 1993 vaikutti lehtiin eri tavoin: kun *Aamulehdessä* tarjoiltiin kritiikinkin tilalla tuolloin enemmän niin kutsuttua perusjournalismia, niin *Hufvudstadsbladet* puolestaan terävöitti otettaan ja uskalsi ehkä rohkeammin kritiikkiensä kautta arvottaa teatteritaidetta.

Seuraavassa on taulukon 7 avulla esitetty yhteenveto siitä, miten kritiikkien virketyypit ovat vaihdelleet koko tausta-aineistossani eli tutkimissani lehdissä tarkasteltuina vuosina.

Taulukko 7: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen kaikissa lehdissä tarkasteltavana ajanjaksona (luokitusyksikkönä virke)

	1983	1993	2003	Yht.
Kuvaus	35 / 19,0 %	28 / 14,9 %	36 / 20,2 %	99 / 18,0 %
Tulkinta	89 / 48,4 %	94 / 50,0 %	72 / 40,5 %	255 / 46,4%
Arvottaminen	53 / 28,8 %	40 / 21,3 %	57 / 32,0 %	150 / 27,2%
Muut	7 / 3,8 %	26 / 13,8 %	13 / 7,3 %	46 / 8,4 %
N	184/100,0%	188/100,0%	178/100,0%	550/100,0%

Taulukon avulla on mahdollista vastata summaavasti tausta-aineistooni liittyvään tutkimuskysymykseen siitä, ovatko teatterikritiikin klassisten osa-alueiden painopisteet eli kuvaus, tulkinta ja arvottaminen muuttuneet tutkimallani ajanjaksolla – ja jos ovat, niin mihin suuntaan. Tausta-aineistostani voidaan karkeasti yleistäen sanoa, että kaikkina tutkiminani vuosina yleisin kritiikkien osa-alue tutkittujen lehtien teatterikritiikeissä on ollut nähtyjen teatteriesitysten *tulkintapuhe*. Toiseksi yleisin, virketyyppeinä näkyvä kritiikkien osa-alue tutkittuina vuosina on ollut esitysten *arvottamispuhe* ja kolmanneksi yleisin osa-alue on puolestaan ollut esitysten *kuvauspuhe*.

Kritiikin eri osa-alueista *kuvauksen* esiintyvyys vuosina 1983 ja 2003 asettuu vain yhden runsaan prosenttiyksikön heiton verran eri laajuuteen eli on miltei täsmälleen samalla tasolla tutkitun ajanjakson alussa ja lopussa. Lamavuosi 1993 vähensi *kuvauksen* esiintyvyyttä kritiikeissä jonkin verran. *Tulkinnan* suhteen käy niin, että sen osuus päinvastoin hieman lisääntyy lamavuonna 1993 verrattuna tutkitun ajanjakson alkupäähän eli vuoteen 1983, mutta laskee sitten tutkitun ajanjakson lopussa eli vuonna 2003 melko jyrkästi jäädessä selkeästi alle ajanjakson alun tason.

Kun *kuvauksen* ja *tulkinnan* osuutta verrataan toisiinsa, on mielenkiintoista havaita, että siinä missä *kuvauksen* osuus jonkin verran vähenee lamavuonna 1993, niin *tulkinnan* osuus pysyy lähes samalla tasolla tai hiuksenhienosti jopa kasvaa. Tästä voi ehkä varovaisesti päätellä, että vaikeana taloudellisena aikana teatterikriitikot mieluiten tulkitsivat näkemäänsä teatteriesityksiä eivätkä tyytyneet vain kuvaamaan niitä. Tietyissä mielessä voitaisiin myös ehkä ajatella, että esitysten *tulkinta* sisältää enemmän kriitikoiden henkilökohtaisia ajatuksia maailman tilasta kuin ainoastaan esitysten *kuvaus*. Tästä voitaisiin ehkä tehdä se johtopäätös, että yhteiskunnallisten myllerrysten, talousvaikeuksien ja massatyöttömyyden aikana teatterikriitikot tuovat kritiikeissään enemmän esiin omia ajatuksiaan kuin muulloin – siis nimenomaan esitysten tulkinnan kautta. Teatterikritiikin monipuolisuuden kannalta huolestuttava kehityssuunta on joka tapauksessa se, että *tulkinnan* osuus kritiikeissä jää tutkitun ajanjakson lopussa eli vuonna 2003 selkeästi alle sen tason, missä se vielä ajanjakson alussa eli vuonna 1983 oli.

Kysymyksenasetteluni kannalta olennainen kritiikin osa-alue on *arvottaminen*, jonka

suhteellinen osuus kaikista virketyypeistä heijastaa Markku Huotarin (1980, 62) ajatuksiin nojaten teatteritaiteen muutosta tutkitulla ajanjaksolla. Huotarin esiin nostama *arvottavan kritiikin* osuus suhteessa muihin kritiikkien osa-alueisiin näkyy niin, että sen osuus selvästi laskee melko jyrkästi syvintä lamavuotta 1993 kohti kuljettaessa, mutta nousee jälleen kymmenen vuotta vuoden 1993 jälkeen hiuksenhienosti yli saman tason, kuin mitä se kymmenen vuotta ennen kyseistä lamavuotta oli. Kahdenkymmenen vuoden perspektiivillä arvottavan kritiikin osuus näyttää siis pysyneen miltei samalla, melko vakaalla tasolla suhteessa muihin kritiikkien osa-alueisiin: sen osuus kaiken kaikkiaan on vain hitusen noussut. Huotariin nojautuen tästä voidaan päätellä, että vaikka sanomalehtien talous olikin laman syvimmissä aallonpohjassa vuonna 1993 aika lailla sekaisin, teatterikritiikin kentällä pysyttiin lamavuonna 1993 tiukasti samoissa asemissa. Oma, valitettavan surullinen arvioni ja kokemusperäinen aikalaistulkintani¹⁸⁰ on, että uudet kirjoittajasukupolvet eivät saaneet tuolloin mahdollisuutta näyttää kirjoittajan taitojaan eivätkä myöskään uudet tyylisuunnat teatteritaiteessa näkyneet ainakaan lehtien palstoilla. Kritiikki ei siis näkyvästi tuolloin heijastellut teatteritaiteen kentällä mahdollisesti tapahtunutta muutosta. Pikemminkin tutkitun ajanjakson alussa ja lopussa eli vuosina 1983 ja 2003 teatterikritiikki on heijastellut teatteritaiteen muutosta paljon vahvemmin kuin tarkastellun ajanjakson keskivaiheilla.

Kuitenkin voisi olettaa, että suomalaista yhteiskuntaa suuresti kolhinut ja peruuttamattomasti muuttanut 1990-luvun alun talouslama olisi näkynyt jollakin tavoin myös suomalaisen teatterikritiikin arvottavalla osa-alueella. Miksi arvottavien virkkeiden määrä laski melko jyrkästi lamavuonna 1993 eli tarkasteleman ajanjakson puolivälissä? Saattaa olla niin, että teatterikritiikki pysyttäytyi vuonna 1993 arvottamisen suhteen tiukasti omissa poteroissaan sen vuoksi, että se oli tuolloin erityisen tiukasti talouden kentän sanelemien ehtojen alainen. Omaan, synkkään aikalaiskokemukseeni pohjautuen arvelen, että sanomalehdillä ei yksinkertaisesti ollut mahdollisuutta nostaa tuolloin uusia kirjoittajasukupolvia esiin.¹⁸¹ Myöskään teatteritaiteen mahdollinen muutostila ei tavoittanut tutkimiani kritiikkejä siinä mielessä, että niissä oltaisiin lamavuonna 1993 erityisen paljon nimenomaan *arvotettu* teatteritaidetta. Tämä saattaa johtua siitä, että lehdistöön jääneet suomalaiset teatterikriitikot muuttuivatkin syvimmän laman aikaan kirjoittajina varovaisemmiksi

¹⁸⁰ Itse sain keväällä 1993 toisen maisterintutkintoni valmiiksi: omat muistoni tuolloin valmistuneiden korkeakouluopiskelijoiden yleisestä mielialasta ovat kaikkea muuta kuin kultaiset.

¹⁸¹ Hylkäsin itsekin tuossa vaiheessa toimittajan työn ammattiurana.

kuin esimerkiksi vuosina 1983 tai 2003: lamavuonna 1993 ei uskallettu ottaa kantaa asioihin tai muutenkaan kirjoittaa maailman tilaa tai teatteritaidetta arvottavaa kritiikkiä, kun kenties oma työpaikka oli vaarassa ja yhteiskunta yleisen talousromahduksen vallassa. Arvelen tilanteen olleen sellainen, että uudet kirjoittajat eivät tuolloin laajemmasta määrin saaneet kritiikkiensä kautta pohtia sen enempää ikiomia kuin teatteritaiteenkaan sisältämiä arvoja.

Onko edellä kuvattu varovaisuus erityisen suomalainen kriitikkojen ominaispiirre? Jossakin toisessa Euroopan maassa kritiikot olisivat ehkä talouskriisin keskellä nousseet barrikadeille, mikä olisi sitten heijastunut rajummin kritiikkien sisältöihin ja tässä työssä tutkittuihin kritiikin osa-alueisiin. Suomalaiset teatterikriitikot lienevät tehneet lamavuoden 1993 tietämällä välttämättömyydestä hyveen: kritiikin eri osa-alueiden puolesta he ovat tyytyneet tuolloin melko niukkoihin kritiikkeihin. Kuten edellä on todettu, toisaalta *tulkitsevien* virkkeiden määrä oli korkeimmillaan lamavuonna 1993.

Pysyvän ”johtoasemansa” vuoksi esitysten *tulkinta* vaikuttaisikin koko tutkitun ajanjakson ajan olleen suomalaisten teatterikriitikkojen mieluisin tekstistrategia klassisen kritiikin kaavan valossa. *Tulkinnan* osuus tutkituissa kritiikeissä poikkeaa kuitenkin dramaattisella tavalla yhdessä suhteessa niin *kuvauksesta* kuin *arvottamisestakin*: kun sekä *kuvaukset* että *arvottaminen* palaavat laman jälkeen vähintäänkin entiseen suhteelliseen asemaansa tai hieman jopa sen yli, jää *tulkinnan* osuus tutkituissa kritiikeissä ajanjakson lopussa vuonna 2003 selvästi pienemmäksi kuin mitä se vielä tutkitun ajanjakson alussa vuonna 1983 oli.

Huomionarvoista on, että kolmesta kritiikin osa-alueesta erityisesti teatteriesitysten *tulkinta* edellyttää nimenomaan syvällistä tietoa teatterista: niin teatterihistoriasta, draamakirjallisuuden tyylilajeista kuin teatterin ilmaisutavoistakin. Itse ajattelen, että yksittäinen kriitikko osaa kuvata ja jossain määrin ehkä myös arvottaa periaatteessa vähemmälläkin tiedoilla. Onko *tulkinnan* osuuden huomattava väheneminen teatterikritiikeissä ehkä merkki siitä, että 1990-luvun alun talouslaman jälkeen sanomalehdet eivät enää ole halunneet palkata entisessä määrin aiemmin nimeämiäni *asiantuntijakritiikoita*? Mikä vaihtoehto on journalismin murroksen näkökulmasta todennäköisin: eivätkö teatterikriitikot ole enää kenneet, halunneet tai yksinkertaisesti saaneet näyttää omaa asiantuntemustaan lehtien palstoilla tutkimani ajanjakson lopussa?

Niin lehtiyritysten kuin myös kriitikkojen itsensä kannalta olennaiseksi kysymykseksi jää joka tapauksessa se, että sekä lehtiä tilaavat lukijat kuin myös teatteritaiteilijat toivovat varmasti saavansa lukea mahdollisimman monipuolista, syväluotaavaa kritiikkiä, olipa yhteiskuntaa pyörittävä talous millaisessa tilassa tahansa. Kritiikkien monipuolisuuden kannalta olennaista nähdäkseni on, että niiden virketyypit sisältävät tasapuolisesti niin *kuvaavaa*, *tulkitsevaa* kuin *arvottavaakin* sanottavaa.

Edellä esitetty lyhyt sisällönanalyysi voisi hyvin viitoittaa tietä määrälliselle tutkimusotteelle. Kuten Juha Herkman toteaa, laajempien yhteiskunnallisten virtausten tarkastelu edellyttää myös varsinaisten määrällisten tutkimusmenetelmien käyttöä (esim. Herkman 2006, 29; myös Herkman 2005, 50). Näkökulmani edellä analysoituihin kritiikkeihin on ollut niin kutsuttu *näytenäkökulma* (ks. Alasuutari 1999, 92) siinä mielessä, että työssä analysoidut yksittäiset kritiikit ovat toimineet vain näytteinä teatterikritiikeistä. Tutkituista kritiikeistä ei toisin sanoen voida tilastotieteellisessä mielessä tehdä mitään yleistäviä johtopäätöksiä. Laajemmat aineistot ja varsinaiset tilastolliset menetelmät tarjoavatkin loputtomasti mahdollisuuksia journalismin sisältöjen historiallista kulkua seuraaville analyyseille, mielenkiintoisine kysymyksenasetteluineen.

8. TEATTERIKRIITIKOT POPULAARIJULKISUUDESSA: HAASTATTELujen TEMAATTINEN ANALYYSI

Tämä tutkimus edustaa sosiologista kulttuurintutkimusta, jolloin työssä esitetty tutkimusasetelma kiinnittyy tavalla tai toisella todellisuuden merkitysjäsentyneeseen luonteeseen. Risto Heiskalan mukaan *tulkinta* on olemassa olevan tutkimusaineiston merkityksellistämistä tutkimusasetelman ohjaamana (Heiskala 1990, 244). Koska laadullisia menetelmiä käyttäviä tutkijoita ja laadullisia tutkimuksia on kritisoitu luotettavuuskriteereiden hämäryydestä (ks. esim. Eskola & Suoranta 2005, 208), lienee tarpeen nostaa tässä yhteydessä lyhyesti esiin kaksi tutkimusmenetelmien luotettavuuden arviointiin liittyvää käsitettä: menetelmäkirjallisuudessa tutkimusmenetelmien luotettavuutta käsitellään yleensä *validiteetin* (so. onko

tutkimuksessa tutkittu sitä, mitä on luvattu) ja *reliabiliteetin* (so. tutkimustulosten toistettavuus) käsittein. Nimenomaan laadullisen tutkimuksen piirissä näitä käsitteitä on kritisoitu pääasiallisesti siksi, että ne ovat syntyneet määrällisen tutkimuksen piirissä ja käsitteinä niiden ala vastaa lähinnä vain määrällisen tutkimuksen tarpeita. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 136; myös Eskola & Suoranta 2005, 211.) Esimerkiksi teemahaastattelusta kirjoittaneet Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme toteavat, että kun puhutaan ihmisestä ja hänen suhteestaan todellisuuteen, voi olla viisasta jopa kokonaan luopua reliaabeliuden ja validiuden käsitteiden käytöstä (Hirsjärvi & Hurme 2008, 185; teemahaastattelun luotettavuudesta ks. myös Hirsjärvi & Hurme 1988, 128 – 130).

Mitä tutkimuksen validiteettiin tulee, niin kyseistä käsitettä pohtineet Hirsjärvi ja Hurme¹⁸² nostavat esille relevanttina kysymyksenä *rakennevalidiuden* käsitteen. He toteavat tutkimuksen rakennevalidiuden liittyvän kysymykseen, jonka tavallisimmin kuulee validiteettia määriteltäessä: nimittäin käytetäänkö tutkimuksessa sellaisia käsitteitä, jotka heijastavat tutkituksi aiottua ilmiötä. Näin ollen kysymys on viime kädessä tulkinnan ongelmasta, eli toisten ymmärtäminen on sitä paremmin mahdollista, mitä tarkemmin selitämme käyttämiämme käsitteitä. Toisin sanoen tutkijan on pystyttävä dokumentoimaan, *miten* hän on päätenyt luokittamaan ja kuvaamaan tutkittavien maailmaa juuri niin kuin hän on sen tehnyt. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 187 ja 189.) Tässä luvussa kerron esiin nostamieni teemojen yhteydessä, miten ja millaisin perustein olen päätenyt nimeämään ne. Hirsjärvi ja Hurme nimeävät vielä toisenkin tavan tarkistaa tutkimuksen validiteettia: se on uskottavuustarkistus eli tilanne, jossa tutkimukseen osallistuneet haastateltavat saavat tutustua tutkijan tekemiin tulkintoihin (emt., 189; ks. myös Eskola & Suoranta 2005, 211). Tähän minulla ei valitettavasti ole ollut mahdollisuutta, enkä myöskään tällaista haastateltavilleni missään vaiheessa luvannut.

Mitä taas tutkimuksen reliabiliteettiin tulee, niin laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on tutkijan avoin subjektiviteetti ja sen myöntäminen, että tutkija on tutkimuksensa keskeinen tutkimusväline. Tämä tarkoittaa sitä, että laadullisessa tutkimuksessa pääasiallisin luotettavuuden kriteeri on tutkija itse, jolloin tutkimuksen luotettavuuden

¹⁸² Hirsjärvi ja Hurme pohtivat ko. lähteessä validiteetin ja reliabiliteetin käsitteitä yleisellä tasolla.

arviointi koskee koko tutkimusprosessia.¹⁸³ Edellä sanotun vuoksi tässä luvussa tekemäni tekstianalyysi sisältää paljon omaa pohdintaani, koska tutkimuksessa kerrotut tapahtumat ovat minulle omakohtaisesti tuttuja ilmiöitä ja oma kokemukseni toimittajan työstä niin toimittajan roolissa sanomalehdistössä kuin myös toimittajien opettajan roolissa ammattikorkeakouluissa vahvistaa niitä. (Ks. Eskola & Suoranta 2005, 210.) Tässä osiossa tekemäni tekstianalyysin apuna ovat siis olleet omat oletukseni teatterikriitikoiden sosiaalisesta maailmasta ja oma teoreettinen oppineisuuteni Bourdieun käsitteistä (emt., 208).

On lisäksi huomattava, että kun tutkijan katse kääntyy häneen itseensä eli hänen omaan kielenkäyttöönsä ja tutkimustuloksiinsa, on kyse *refleksiivisyydestä* eli sen osoittamisesta, että tutkija ymmärtää myös oman toimintansa sosiaalisen todellisuuden tuottamisena. Jokisen ja Suonisen mukaan refleksiivisyys on ennen kaikkea kriittisyyttä suhteessa omaan kielenkäyttöön ja sen tuottamiin seurauksiin. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1999, 251.) Tämän aspektin tässä työssä tiedostan ilman muuta; onhan keskeisen teoreetikoni eli Pierre Bourdieun sosiologia luonteeltaan nimenomaan *refleksiivistä* (ks. Bourdieu & Wacquant 1995). Suurena sosiologina Bourdieu, jos kuka, on erittäin tietoinen kaikenlaisen kielenkäytön sosiaalisen tuottamisen ehdoista ja tätä samaa asennoitumista hän vaatii myös omien käsitteidensä merkitysolutuvuuksiin astuneiden tutkijoiden toiminnalta. Edellä sanottu tarkoittaa tämän tutkimuksen kohdalla sitä, että samalla tavalla kuin haastattelemani teatterikriitikot ovat tuottaneet ja muovanneet omassa haastattelupuheessaan todellisuutta, samalla tavoin myös minä tutkijana tulkitsen heidän tuottamaansa todellisuutta tietyllä tavalla, nimittäin Bourdieun käsitteitä hyväksi käyttäen. En kuitenkaan väitä, että omat tulkintani teatterikriitikojen sosiaalisesta maailmasta olisivat niitä ainoita mahdollisia sellaisia. Olen itsekin oman ymmärrykseni ja käyttämäni kielen vanki. Kirjallisuustieteilijä Mikko Lehtonen tiivistää edellä esitetyn ajatuksen osuvasti näin:

”Tässä mielessä maailman merkitysten tutkiminen on itsekin merkitysten tuottamista” (Lehtonen 1998, 9).

Diskurssianalyysiä hyödyntävän tutkijan on siis olennaista tiedostaa se, että

¹⁸³ Tämän tutkimuksen kohdalla kyseinen seikka liittyy myös siihen, että keräämäni tutkimusaineisto on työn tarkastajien saatavilla.

merkityssysteemien¹⁸⁴ identifiointi ei saisi perustua pelkästään tutkijan omassa päässä oleviin ajatusrakennelmiin, vaan tutkijan tulisi tulkinnoissaan tukeutua sellaisiin eroihin ja ristiriitoihin, joihin itse kielen käyttäjäkin, tutkimukseni tapauksessa siis yksittäinen teatterikriitikko, suuntautuu (Suoninen 1993, 51). Tässä tutkimuksessa minua auttaa se, että tunnen mediaan kirjoittavien teatterikriitikoiden sosiaalista todellisuutta Suomessa hyvin. Olen itsekin kirjoittanut ja elänyt jonkin aikaa siinä mediamailmassa, jossa tutkimani teatterikriitikot päivittäistä työtään tekevät. Samoin journalismin opettajana ammattikorkeakouluissa olen saanut toimia suorastaan aitiopaikalla suhteessa mediaan. Kun seuraavassa analysoin teatterikriitikkojen sosiaalista maailmaa Bourdieun käsittein, niin tekemäni analyysin tulkinnat nousevat teatterikriitikoiden sosiaalisen todellisuuden tuntemisesta, joka on analyysiäni ohjaava keskeinen johtolanka.

Juhilan ja Suonisen (Jokinen et al. 2002, 234) tavoin en pyri tavoittelemaan tulkinnoilleni mitään universaalin faktan statusta kuten esimerkiksi luonnontieteissä, joissa tutkija pyrkii löytämään todellisuudesta yleistettävissä olevia lainalaisuuksia. Miksi näin on, johtuu siitä, että diskurssianalyysin omaksuman konstruktionistisen orientaation puitteissa kaikki faktat sinänsä nähdään ylipäättään sosiaalisesti tuotettuina, olivatpa ne sitten vaikkapa vain tutkijan itsensä perustelemia. Vaikka näin on, tulee tutkijan¹⁸⁵ kuitenkin pystyä esittämään tutkimustuloksilleen evidenssiä. Tutkijan tarkoituksena Juhilan ja Suonisen mukaan on yksinkertaisesti tehdä tutkimusaineiston tarkkaan analysointiin perustuvia tulkintoja kielenkäytöstä. (Emt., 234.)

Esitän tässä luvussa omat tulkintani teatterikriitikkojen haastattelupuheesta niin, että analyysikatkelman alussa avaan aina teemahaastattelujeni kulloinkin käsittelyssä olevaa tutkimusteemaa koskevat kysymykset. Tämän jälkeen esitän kriitikkojen puheesta sellaisia tekstikatkelmia, jotka parhaiten valaisevat työni bourdieulaisia teemoja. Olennaista kriitikkopuhekatkelmien lomassa ja niihin tiiviisti yhteen kietoutuneena on *oma tulkintani* teatterikriitikkojen haastattelupuheesta, jolloin esiin nostamani tekstikatkelmat perustelevat edelleen tekemääni tulkintaa. Analyysini *vuorovaikutuksellisuus* on edellä sanotussa. Tarkoitus on, että lainaukseni kriitikkojen

¹⁸⁴ Merkityssysteemin käsitteen tilalla käytän tutkimuksessa diskurssin käsitettä.

¹⁸⁵ Lähde puhuu nimenomaan diskurssianalytikoista, mutta väite koskee toki kaikenlaista laadullista tutkimusta.

puheesta myös kuvaavat aineistoani laajemmin ja elävöittävät sitä. (Eskola & Suoranta 1999, 176.)

Tässä työssä olen saanut vaikutteita diskurssianalyysistä siten, että diskurssianalyttikkojen tavoin *tukeudun toimijoiden tilanteisesti ilmaisemaan ymmärrykseen*, eli kun teatterikriitikko tulkitsee itse puheessaan omaa kielenkäyttöään jollakin tietyllä tavalla, vaikkapa syytöksenä, on myös minun tutkijana otettava tämä analyysissäni huomioon. Samoin esittelen esiin nostamani aineisto-otteet ja niihin perustuvat päättelypolkuni niin huolellisesti, että *lukijan on mahdollista tehdä niistä myös omia tulkintojaan*. Koska esimerkiksi diskurssianalyttisessä tutkimuksessa keskenään vaihtoehtoisten, kenties ristiriitaistenkin tulkintojen tekeminen ei Juhilan ja Suonisen mukaan ole riski tutkimuksen yleiselle vakuuttavuudelle, niin en itsekään pidä seuraavassa esittämiäni tulkintoja ylivermaisina ja ainoina mahdollisina. Esittelen myös *aineistostani esiin nousevia poikkeuksia*, jotka eivät tunnu sopivan minkään laajemman lainalaisuuden sisään. Juhila ja Suoninen nimenomaan painottavat, että nämä poikkeustapaukset – mitä ne sitten ovatkaan – tekevät näkyväksi kulttuurisia ja vuorovaikutuksellisia itsestäänselvyyksiä. Valitettavaa on se, että minulla ei kuitenkaan ole johtopäätöksissäni mahdollisuutta *suhteuttaa tulkintojani aikaisempaan diskurssianalyttisen tutkimuksen sisällä tehtyihin tulkintoihin*.¹⁸⁶ (Jokinen et al. 2002, 234 – 236.) Tämä ei kuitenkaan ole työni kannalta oleellista, koska en tee varsinaista diskurssianalyttistä tutkimusta.

Kaiken kaikkiaan Juhilan ja Suonisen peräänkuuluttama tutkimustulosten evidenssi tarkoittaa tässä työssä mahdollisimman hyvin argumentoituja perusteluja tekemilleni tulkinnoille. Tutkijan tehtäväksi jää näin ollen esittää lukijalle se, mitä jokin haastatteluote kuvaa tai todistaa (esim. Hirsjärvi & Hurme 2008, 195), toisin sanoen avata lukijalle tulkintaa siitä, mistä haastattelupuheesta on kulloinkin tutkijan tulkinnan mukaan kysymys. Analyysini näkökulma on näin ollen jo edellä mainittu *näytenäkökulma*, joka eroaa niin kutsutusta faktanäkökulmasta.¹⁸⁷ Perustelen laadullisen tutkijan näkökulmavalintaani sillä, että tutkin teatterikriitikkojen kulttuurisia

¹⁸⁶ Tässä suhteessa diskurssianalyttikot muodostanevat vain keskenään seurustelevan, ehkä varsin sisäänpäin kääntyneen piirin. Voidaan toki kysyä, onko kyseinen toimintamalli kovin hyvä asia ajateltaessa tutkimuksen luotettavuutta ja yhteiskunnallista vaikuttavuutta – joihin päämääriin diskurssianalyttikot(kin) kuitenkin pyrkivät.

¹⁸⁷ Faktanäkökulman valinnut tutkija on kiinnostunut tutkittavien todellisesta käyttäytymisestä, mielipiteistä tai siitä, mitä on tapahtunut (Alasuutari 1994, 80 – 86).

jäsennyksiä heitä ympäröivästä sosiaalisesta todellisuudesta; toisin sanoen sitä, *miten* he puhuvat omasta asemastaan, teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä niissä mahdollisesti tapahtuneista muutoksista. (Ks. Alasuutari 1999, 114 – 115.) En myöskään tutkijana ole ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten monta haastateltavaa antoi kuinkakin monta jonkin tietyn tyyppistä vastausta. Saatan kyllä pohtia näitäkin kysymyksiä kertomalla esimerkiksi vastausten välisistä keskinäisistä voimasuhteista, mutta ne eivät ole analyysini ydin. Olennaista on, että siteeraamani haastatteluotteet ylipäättään kertovat jonkin tietyn, tutkimuksessa nimetyn teeman olemassaolosta. Toisin sanoen ne toimivat *näytteinä* nimeämistäni teemoista.

Juhila ja Suoninen tekevät diskurssianalyysistä vielä yhden, nähdäkseni varsin olennaisen huomion: he toteavat, että menetelmänä diskurssianalyysi on painotukseltaan *perustutkimuksellista* ja näin ollen diskurssianalyysillä on itseisarvoa uuden tiedon tuottajana (Jokinen et al. 2002, 244). Juhila ja Suoninen painottavat lisäksi, että argumentointi eli sosiaalisen todellisuuden konstruointi on diskurssianalyytikolle vakava asia: argumentoinnissa on nimenomaan kyse mahdollisimman hyvin perusteltujen tulkintojen esittämisestä sosiaalisen todellisuuden rakentumisesta, jolloin tutkija, kuten hänen aineistojensakin toimijat, operoi *kielen* maailmassa (emt., 251).

Edellä esittämäni, diskurssianalyysiä koskeva huomio on tässä tutkimuksessa aivan keskeinen: kiinnostukseni kohteena kun on nimenomaisesti teatterikriitikkojen käymä *kielipeli* (Bourdieu 1985, 111), jota sitten tutkijana analysoin edelleen juuri kielen keinoin eli käymällä bourdieulaisittain omaa tutkijan kielipeliäni tai akateemista diskurssiani aiheesta. Onko itse asiassa kenelläkään mahdollisuutta irtautua tästä kaikenkattavasta kielipelistä?¹⁸⁸ Bourdieun itsensä vastaus on, että ei ole.

Tässä luvussa sovellan temaattista tekstianalyysiä tekemiini teatterikriitikoiden teemahaastatteluihin jäljittämällä sitä, minkälaisia teemoja teatterikriitikoiden haastattelulausunnoista on mahdollista löytää. Kuten edellä on todettu, tulkintatyöni apuna ovat ne Pierre Bourdieun teoreettiset käsitteet, jotka olen esitellyt aiemmin luvussa 4. Kyseiset käsitteet muodostavat teoreettisen viitekehyksen, jonka pohjalta etsin kriitikoiden puheesta erilaisia teemoja eli nämä käsitteet auttavat tulkintojeni

¹⁸⁸ Tässä yhteydessä on hauska viitata filosofi Ludwig Wittgensteinin kuuluisaan lausumaan: ”Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”.

tekemisessä. On selvää, että esiin nostamani Pierre Bourdieun teoreettiset käsitteet ovat pitkälti vaikuttaneet myös siihen, minkälaisia kysymyksiä ylipäättään olen teatterikritikoille teemahaastatteluissani alun perin esittänyt.

Tulkitsen kriitikoiden teemahaastattelupuhetta mahdollisimman ennakkoluulottomasti ja esittelen sitä parhaan tulkintakykyni mukaan. Tutkimuksen kannalta olennaista on ymmärtää, että tässä luvussa tekemäni tulkinnat kytkevät kritiikin kielen kiinteästi sen kirjoittajiin: teatterikritiikin kirjoittajan kielenkäyttö ei siis ole omasta tutkimusnäkökulmastani katsottuna lainkaan samantekevää, vaan erittäin olennainen aspekti tekemissäni tulkinnoissa.¹⁸⁹

Haastatteluotteisiin on merkitty kolme ajatusviivaa niihin paikkoihin, joista vastausta on lyhennetty eli otettu jotakin pois. Samoin kolme ajatusviivaa on myös merkitty niihin kohtiin, joista on ollut pakko poistaa joitakin sanoja (esim. sanomalehden nimi) sen vuoksi, että muuten haastateltava olisi liian helppo tunnistaa. Kohtiin, jotka ovat jääneet epäselviksi haastattelun litteroijalle, on myös merkitty kolme ajatusviivaa. Joihinkin vastauksiin on merkitty joidenkin nimien kohdalle esimerkiksi lyhenteet ”XX” tai ”YY” kohteliaisuuden vuoksi: työn keskiössä on kriitikkojen tuottama puhe, ei kukaan yksittäinen henkilö. Sen sijaan haastateltavien mahdollisesti käyttämää murretta tai muuten persoonallisia ilmauksia ei ole muutettu kirjakieliseen muotoon. Litterointimerkkeihin voi tutustua erilliseen liitteen (liite 6) avulla. Koska sitaattit mahdollistavat lukijan tekemän arvioinnin siitä, onko tutkijan tekemisä tulkinnoissa mitään järkeä (ks. Eskola & Suoranta 1999, 181), niin haastattelusitaattien runsaus oman tulkintani lomassa on tietoinen tyyllillinen valinta.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Sen sijaan esimerkiksi kirjallisuuskritiikissä ns. uskriittinen kirjallisuudenteoria puolustaa aggressiivisesti taideteoksen autonomiaa. Tämä tarkoittaa sitä, että uskriitikkojen mukaan mikä tahansa sanataideteos (miksei siis myös jokin teatterikritiikki – M-K.L.) on itsenäinen kokonaisuus, jota tulee arvottaa vain sen sisäisten ominaisuuksien ja suhteiden perusteella. Näin ollen tekstin alkuperäistä tekijää ei tarvita; samoin tiedot tekstin syntyhistoriasta tai ajan yhteiskunnallisesta tilanteesta ovat tekstin tulkinnan kannalta merkityksettömiä. (Hietala 1992, 11.)

¹⁹⁰ Jari Eskola ja Juha Suoranta toteavat, että osasta laadullisen tutkimuksen raporteista jää päällimmäiseksi mieleen elämän maku ja todellisuuden tuntu (Eskola & Suoranta 2005, 210). Tässä tutkimuksessa pyritään edellä sanottuun. Tutkijana nimenomaan haluan, että kriitikkojen oma, toisistaan poikkeava ja värikäs puhekieli näkyy esiin nostamissani puhenäytteissä: tämän vuoksi siteerattuja tekstikatkelmia on tarkoituksellisesti paljon.

8.1 Läpäisyteemana muutos: teatterikriitikit ovat lyhentyneet ja teatterikeskustelu on hävinnyt

Työn teatterikriitikkojen haastattelupuhetta koskeva aineistokohtainen tutkimuskysymys (luvussa 6.1) käsittelee sitä, miten suomalaiset teatterikriitikot puhuvat omasta asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä niissä tapahtuneista muutoksista populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä, journalismin tutkijapiirien väittämässä murroksessa (ks. Väliverronen 2009a, 7). Kysymyksenasetteluni siivittämänä lähdän kriitikkopuheiden analyysissä liikkeelle kyseisestä murroksesta kertovasta teemasta: nimitän sitä yksinkertaisesti *muutosteemaksi*. Kaksi teemahaastattelurungon kysymystä koski suoraan tuota mahdollisesti tapahtunutta muuttumista: toisessa, käytännönläheisemmässä kysymyksessä kysyin teatterikritikoilta sitä, *onko itse teatteriarvostelu tekstilajina (kysymyksessä: tekstityyppinä) eli ilmiänsänsä puolesta muuttunut aikojen kuluessa*, ja toisessa, abstraktiotasoltaan korkeammalle asettuvassa kysymyksessä kysyin sitä, *miten itse teatterikeskustelu on yhteiskunnassa muuttunut eri vuosikymmenten kuluessa*. Merkillepantavaa on, että jotkut kriitikot alkoivat spontaanisti puhua edellä mainituista muutoksista myös jonkin muun haastattelukysymyksen yhteydessä. Tästä syystä pidän hahmottamaani muutosteemaa kaikkien hahmottamieni teemojen *läpäisyteemana*, koska työn muut teemat ovat ikään kuin kietoutuneet ja viime kädessä palautettavissa siihen. Nimitys läpäisyteema viittaa toisin sanoen siihen, että teatterikritiikeissä tapahtunut muutos tulee näkyväksi myös muiden teemojen puhetavoissa ja on koko analyysini perusta.

Kaikki haastateltavani nuorinta, vuonna 1980 syntynyttä kriitikkoa lukuun ottamatta puhuivat vuolaasti käytännön kirjoitustyössä tapahtuneesta muutoksesta ja totesivat muutosta enemmän tai vähemmän tapahtuneen. Tämän vuoksi nostan ensimmäisenä esiin muutosteeman, joka koskee käytännön kirjoittamista ja journalistisen työn tekemistä yleensä. Ainoastaan nuorin haastattelemani kriitikko ei halunnut ottaa asiaan kantaa nuoreen ikäänsä vedoten. Samoin eräs toinen kriitikko nimitti omia, uuden kirjoittajasukupolven esiinmarssia koskevia arvelujaan ”perspektiiviharhaksi” vedoten siihen, että oli asiantuntija-asemastaan käsin kirjoittanut teatterikritiikkiä vasta suhteellisen lyhyen aikaa.

Jaan nimeämäni *muutosteeman* edelleen kahteen erilliseen alateemaan. Kyseiset alateemat koskevat sekä kritiikkien lyhentymistä että niiden sisältöä. Muutospuheen ensimmäisessä alateemassa kriitikot puhuivat siitä, miten *teatterikritiikin ilmiasu* tai ilmisältö *on tekstin tasolla* konkreettisesti *muuttunut*. Muutosteeman tässä ulottuvuudessa pohdittiin kritiikkien konkreettista lyhentymistä, siihen liittyviä journalistisia paineita sekä lehtijuttujen kirjoittamisprosessia käytännössä. Tähän aspektiin liittyi kiinteästi myös sen esiin tuominen, että teatterikritiikkien kirjallinen tyyli on kritikkojen itsensä mielestä selvästi muuttunut. Nimeämäni muutosteeman ensimmäinen, eli kritiikkien tekstuaalista sisältöä käsittelevä alateema, sivuaa nähdäkseni olennaisesti tässä tutkimuksessa esiin tuotua klassista kritiikin kaavaa ja sen sisältämiä osa-alueita, eli kuvausta, tulkintaa ja arvottamista. On nimittäin olennaista huomata se, että teatterikritikkojen kertoma kritiikkien muuttuminen on vaikuttanut myös kritiikkien edellä mainittuihin osa-alueisiin ja sitä kautta ilmiasuun.

Nimeämäni muutosteeman toisessa alateemassa kriitikot puhuivat puolestaan siitä, miten *teatterikeskustelu on koko yhteiskunnan tasolla sisällöllisesti muuttunut*. Yleinen näkemys oli se, että aikaisemmin teatterista käytävän keskustelun koettiin ylipäättään olleen huomattavasti vilkkaampaa ja monipuolisempaa kuin nykyisin. Myös tähän kritikkojen esiin tuomaan näkökulmaan liittyi kiinteästi itse keskustelun tyylin tai sävyn muuttuminen. Kuitenkaan yleisesti ottaen haastateltavani eivät kovin tarkkaan hahmottaneet sitä, kulminoituiko tuo teatterikeskustelun väheneminen tarkkaan ottaen joihinkin tiettyihin vuosiin – toisin sanoen vain muutama kriitikko mainitsi vastauksissaan konkreettisia vuosilukuja.

On huomattava, että joissakin seuraavissa esittämissäni sitaateissa edellä esitetyt alateemat menevät osittain myös päällekkäin.

Seuraavissa haastattelusitaateissa teatterikriitikot puhuvat muutosteeman ensimmäisestä alateemasta eli siitä, miten *kritiikkitekstien ilmiasu on muuttunut populaarijulkisuudessa*. Nuorinta haastateltavaani lukuun ottamatta kaikki haastattelemani kriitikot toivat esiin sen, että konkreettisen käytännön kirjoittamisen tasolla kritiikeiksi tarkoitetut journalistiset tekstit ovat historian valossa huomattavasti lyhentyneet. Toisin sanoen kritiikeille varattu palstatila lehdistössä on pienempi kuin aikaisemmin ja tämä vaikuttaa suoraan myös kritiikkien kirjoittajien kirjalliseen tyyliin. Kritiikkien lyhentymistä pidettiin pääosin huonona asiana ja sen katsottiin johtavan

arvostelujen pinnallistumiseen ja viihteellistymiseen. Seuraavassa on muutamia puheenvuoroja tästä tosiseikasta:

No ensinnäkin kritiikki on paljon... Yy ylimalkasempaa, lyhyempää eikä analysoi asioita sillä tavalla. (Nainen, s. 1918)

Ja, recensionerna skall vara betydligt kortare. Tabloidreformen på Hufvudstadsbladet. Mycket irriterande. Bilderna tar mera (idiotiskt mycket) plats. Kritiken förlorar mycket av sin mening; tex att gå emot kommersiella intressen, då stora teatrar premiärer reserveras stort utrymme före premiärer. Skriver man kort om något, t ex för att det varit ointressant, dras bilden upp och recensionen fångar kanske ännu fler läsare än annars. (Nainen, s. 1974)

Se on muuttunu juuri siinä, että musta se on tullu paljo vapaamuotosemmaks. Mut toisaalta se on huomattavasti pinnallisemmaks, sanoisin. Ja tota, ehkä se juuri on se, että, että ... paineet varsinaisesti journalistiset paineet näitten kritiikkien ei haluta, siis ne ei oo varsinaisesti kulttuuritoimituksen paineita vaan ne on muun toimituksen, johdon paineita on sitä... niitten pitää olla paljon lyhkäsempiä. Ei hyväksytty pitkiä. - - - Nyt ne kilpailee kaiken muun kanssa siellä. Ja minun mielestä niinku oma, se on tää ongelma, että kritiikit eivät ole tällä hetkellä päivälehtien suosiossa - - - . Niin se ei mee sinne kritiikin sisältöön. Ei oo enää sisältöä, vaan täs on tullut enemmän tää henkilöiden, mediaseksikkäiden henkilöiden kautta. (Nainen, s. 1942)

Toimitukset toivovat, että jutut ovat aina vaan lyhyempiä... Eri osa-alueiden... Niinku... Yksittäisten roolitöiden... Arvioiminen.... on jääny tai jätetty tai jouduttu jättämään pois.... - - - Siis sitä että jutut on lyhentyny ja niissä käsitellään vähemmän... Yksityiskohtaisesti... Pidän sitä epäsuotuisana. - - - Jos ajatellaan että.... Videotallenteista huolimatta... Tai kuvatallenteista huolimatta esityksestä jää... Ehkä monesta esityksestä jää ainoastaan se kritiikki.... Niin..... Jos se on kovin suppea.... Niin sitä lukemalla on sitten myöhemmin... Kenenkään vaikea... Joko palauttaa mieleensä tai luoda käsitystä siitä minkälainen se esitys on ollut... Kritiikin historiallinen lähdearvo vähenee. (Mies, s. 1955)

Kritiikkien ilmiäsun muutoksesta kerrottiin seikkaperäisesti erään haastattelun eri kysymysten yhteyksissä myös näin:

Mutta nyt sitten täytyy muistaa, että tilankäyttö nykyään arvosteluissa, se ei salli mitään hirveen ihmeellisiä kokeiluita. Että tää on niinku teoreettinen kysymys, et toki mä kirjoittaisin niinku pidemminkin ja intohimoisemminkin, jos mulla ois se tila ja jos se ois tarkoituksenmukaista niinku. Että tää media niinku määrittelee mitkä on kritikon tyylilliset vapaudet. - - - On se muuttunut ihan täysin. Jos vielä 80-luvun alussa niin Hesarissa kirjoitettiin 7000 merkin juttuja, maksimissaan neljä. Sillon ei tosin merkkejä laskettu, mutta nykyään lasketaan. Että se tosiaan vaikuttaa siihen koko ilma-suun, jos sä joudut kirjoittamaan saman asian lyhyemmin. Analyysipuoli tuppaa siinä kärsimään ehdottomasti. Jos sulla on 3000 merkkiä, sun pitää kuvailla jotain esitystä, ja sun pitää siitä antaa ne arvotukset ja koordinaatit, niin se

alkaa olla aika kryptista suorastaan. - - - Mut et se standardi on se, että siis tota pitää sanoa asiat mahdollisimman lyhyesti. Ja kun se on uutinen, niin siinä on pakko antaa ne faktat, ja sille arvottamiselle jää yhä vähemmän tilaa. - - - Ja jos tarkoittaa nimenomaan sanomalehtikritiikkiä niin täytyy pitää se ero, että nykyajan sanomalehtikäytännöt on aika lailla toiset kuin ne oli jo 15 vuotta sitten. Toisin sanoen, lyhyempää, asiallisempaa, mitä vähempään tilaan saat juttus tungettua, niin sen parempi. Et kyl se vaikuttaa ihan kielelliseen ilmaisuunkin, siinä on esilehden - - - takia ihan puhti pois. . Mä aloitin -86 kritiikkien kirjoittamisen, niin se on ihan kerta kaikkiaan niin lyhentänyt kielen siis ihan rakenteitakin, kun kirjoittaa. (Nainen, s. 1951)

Aivan kaikki kritiikkien lyhentymistä ja kutistumista koskevat huomiot eivät kuitenkaan olleet sävyiltään negatiivisia: huomionarvoista on, että eräät alalla pitkään toimineet haastateltavat yksinkertaisesti vain totesivat muutoksen tapahtuneen liittämättä asiaan mitään sen suurempaa arvolatausta. Mielenkiintoista lienee se, että kaksi näistä haastateltavista työskenteli samassa suuressa päivälehdessä. Tämä seikka nostaa mieleen kysymyksen siitä, onko mahdollisesti kritiikkien muodollista lyhentymistä käsitelty perusteellisesti esimerkiksi lehden toimituskouksissa niin, että se on vain tosiasia, joka on hyväksyttävä ja johon on itse asiassa pyrittävä. Seuraavassa on otteet näistä toteamuksista:

On aika paljonkin, että siis just tää selkokieliisyys, josta olen puhunut eli tää ymmärrettävä journalistinen suomi, niin sitä on ehkä korostettu yhä enemmän viimeisten vuosikymmenien aikana ja sitten myös kritiikit on pääsääntöisesti lyhentyneet siihen nähden, että kun joskus kaivaa arkistosta joitain vanhoja juttuja niin ihmettelee, että hyvänen aika, miten ne on voineet näin loputtomasti jaaritella jostain asiasta. Että sen jälkeen kun aloitin on niinku myös tää visuaalinen journalismi räjähtänyt ninkuin aivan toisiin mittasuhteisiin, että kuvilla ja kaikilla muilla visuaalisilla elementeillä pyritään niinku tuomaan asioita esiin paljon enemmän kuin ennen. (Nainen, s. 1946)

On. On se muuttunut. Se on tullut kansanomaisemmaksi ja luettavammaksi. Kyllä me kiinnitetään aika paljon huomiota kaikenlaisiin lauserakenteisiin ja muihin, ettei me kirjoiteta liian pitkiä ja omituisia lauseita ja käytetä liikaa vieraita sivistyssanoja. Sanotaan näin, että lehdissä tilanteet on myös muuttunut niin, että ne on myös lyhentyneet vuosien varrella koko ajan. On opeteltu kirjoittamaan lyhyitä kritiikkejä, joka oli aika vaikeaa itse asiassa. Näin on. (Mies, s. 1943)

Myös seuraava, eräässä toisessa lehdessä työskennelleen kriitikon toteamus on vailla suurempaa arvolatausta:

On se sikäli muuttunut, että sehän oli aikoinaan, ihan jo siitä syystä, että kritiikithän usein kirjoitettiin niin, että se kirjallinen osuus kirjoitettiin etukäteen ja sitten arvosteluihin pistettiin vaan ensi-illan jälkeen, että tuliko paljon kukkia ja

näyttelijäsuorituksiin palattiin myöhemmin. Vielä tuonne 60-luvulle asti se oli aika kirjallisuuslähtöistä, että lähdettiin siitä tekstistä, - - -. - - - nyt lähdetään enemmän siitä teatterillisuudesta, ja arvostelutkin, että lähdetään jostain roolisuorituksesta tai lähdetään vaikka valoista, että se on teoslähtöisempää. (Nainen, s. 1945)

Erään teatterikritiikkiä sivutyönään tekevän kriitikon vastauksesta näkyi hyvin myös kritiikkien konkreettisen muodonmuutoksen suhteellisuus ja historiallinen ulottuvuus:

Mutta sit taas mä voisin ehkä jonkun verran kuvitella havaitsevani, havainnoivani sellaista muutosta, mikä on tota siinä mielessä, että kun mä luen myöskin sitten taas tän työn puitteissa ja sitten muun teatterikirjoittamisen puitteissa vanhoja teatterikritiikkejä 30- ja 40-luvuilta, 50-luvulta ja 60-luvulta ja 70-luvulta. Oon lukenut. - - - Että 30-luvun kieli ja puhua, tapa kirjoittaa sanomalehteen on hyvin erilaista. Ja sit paljon puhutaan myöskin siitä, että kritiikki... tai siis kun puhutaan siitä, että kritiikki on lyhentynyt, tila pienenee, niin se on kyllä totta varmaan osittain. Mutta sitten toisaalta mä olen lukenut kyllä 30- luvun, 40-luvun kritiikkejä, joissa on hyvin pieni tila. Että sekin muutos on aina suhteellista. Ja että sitä muutosta on myöskin niinku eestaas. Että välillä niinkun jos puhutaan niinku esimerkiksi kritiikin mitasta, niin välillä kuljetaan kohti laajempia kirjoituksia, niinku isompia tiloja, ja sitten välillä taas mennään kohti lyhkäsiä. (Nainen, s. 1964)

Sisällöllisesti, eli kielenkäytön tasolla, kriitikot miltei poikkeuksetta totesivat, että kielenkäytön tyyllinen luonne on kritiikeissä konkreettisesti muuttunut.

Bourdieuolaisesta näkökulmasta tämä aspekti on hyvin kiinnostava, koska Bourdieun nimeämä kielipeli on taiteilijoiden kannalta katsottuna muuttunut ikään kuin raaemmaksi ja osittain markkinaehtoisen diskurssin (vrt. Wiio 2006) mukanaan tuoman aspektin myötä yksilulotteisemmaksi kuin aikaisemmin kritiikkien historiallisessa jatkumossa. Bourdieun nimeämän talouden kentän vaikutukset kritiikkien kirjoittamisessa näkyvät näin esimerkiksi juuri kritiikkitekstien lyhenemisenä.

Kriitikot kiinnittivät kritiikkitekstien ilmiön muutoksesta kertovassa alateemassaan huomionsa täten myös kritiikkien kielellisen tyylin muuttumiseen, mikä konkretisoitui kahden eri-ikäisen kriitikon vastauksissa havainnollisesti ja hauskastikin seuraavasti:

No nythän täytyy muistaa että minä olen ollu aika kauan eläkkeellä ja nykyisin ollaan valmiita laukomaan mielipiteitä ihan summamutikassa miten sattuu kunhan on jotain härskiä tullut sanotuksi. (Nainen, s. 1918)

No kyl mä ehkä näkisin vanhempien kriitikoiden, niinku pidempään kirjoittaneiden kriitikoiden kirjoittamisessa huomattavastikin itseäni enemmän normatiivisuutta. Ja se normatiivisuus ei oo ollenkaan mun laji. (Nainen, s. 1964)

Kirjallisen tyylin muuttumiseen kiinnitettiin huomiota myös ruotsinkielisellä puolella:

Nå nu har den ju på de sätte...förändrats, men att de e ju klart att den förändras, de e ju olika människor skriver på olika sätt men att nu, nu kanske, ja tycker nog att den ha blivi mera kanske sofistikerad nuförtin o de e liksom mer, de e int mera dehär samma mutu, minusta tuntuu että, kanske som fanns ganska mycky tidigare ändå. Att nu ha man --- teoretisk, teoretiskt --- o de e liksom intressantare argumentering o de e mera sofistikerat ska vi säga när man jämför me de som skrevs på sextitale o sådär som, de va helt kompetent i o för sig, men att, att, att dehär, den här förankringen i en, i en teori o kanske en samhällssyn...o så här ha, ha blivi mera...också hos kritiker, att de e nog på de sätte mera liksom cool, kan man säga. Fast ja vill int alls föringa liksom äldre kritiker på de sätte, men de va bara e, ett annat, en annan stil då helt enkelt också, om de nu handlar om en dagstidning, skrev man kanske på ett annat sätt o, förstås skrev man ju mera föräldrat o använde lite annorlunda uttryck o nu e man ju liksom tuffare i stil, på de sätte, också stilen, o argumenteringen, jargongen e nu annorlunda o man skriver kanske lite --- de va liksom mera, sånt där koukeroista o sådär. (Nainen, s. 1943)

Bourdieuin kielipelin käsite konkretisoitui muutoksen näkökulmasta eräässä vastauksessa kiintoisasti seuraavasti:

Hm... No, on varmaan mut se muoti vaihtelee, se on aina vähän semmosta et se riippuu ajasta että... On, kyl varmaan on olemassa semmonen että se jostain lähtee et jotkut tietynlaiset jutut on nyt muotia ja sitten kaikki me kriitikot sit kilvan sitä ihaillaan ja sit se muuttuu. (Nainen, s. 1973)

Edellä esittämäni lainaus on esimerkki siitä, että myöhemmin tässä tutkimuksessa nimeämäni teema *kielipeli* on palautettavissa tässä selostettavaan muutosteemaan.

Toisin sanoen haastattelusitaatti kertoo siitä, että teatterikritiikeissä ilmenevä kielipeli muuttuu ajan myötä. Lainaus on kiintoisa bourdieulaisesta näkökulmasta myös siinä mielessä, että journalistien keskinäisellä kielenkäytöllä on taipumus Bourdieuin mukaan yhdenmukaistua ja sitä kautta myös pinnallistua. Ajattelen niin, että ylipäättään kielenkäytön samankaltaistuminen – enkä tietenkään tarkoita tällä nyt hyvää kielenkäyttöä sinänsä – on varsinkin kulttuurijournalismin näkökulmasta käsin katsottuna itse asiassa journalismia rappeuttava ilmiö: tällöin kulttuurista kertova kieli ikään kuin standardoituu, pinnallistuu ja sen kielellinen ilmaisuvoima kapenee. Koska hyvä kielenkäyttö on kaiken inhimillisen ajattelun ja eritoten ihmisen monipuolisen havainnointikyvyn perusta, on varsinkin kulttuurijournalismin kannalta tarkasteltuna

huolestuttavaa, jos se yhdenmukaistuu¹⁹¹ ja suuntaa tätä kautta ihmisten ajattelua. Kulttuurista kertovaan ja sitä välittävään kieleen tarvitaan nimenomaan kielellistä rikkautta ja monimuotoisuutta. On siis surullista, jos kulttuurista kertova kieli ikään kuin köyhtyy ja muuttuu yksiulotteisemmaksi ja latteammaksi.

Eräiden kriitikoiden haastatteluvastauksissa konkretisoitui edelleen mielenkiintoisella tavalla tutkimuksen alussa esiin nostamani ajatus siitä, että kulttuurijournalistien sielusta taistelee kaksi erityyppistä paradigmaa: väistynyt esteettinen ja yhä enemmän jalansijaa saava journalistinen paradigma (Hellman 2009). Esimerkkinä kyseisten paradigmojen välisestä yhteentörmäyksestä on seuraavassa erään vanhemman polven kriitikon näkemys, missä hän ilmaisi suoraan vastenmielisyytensä puhtaasti journalistista asioiden käsittelytapaa kohtaan seuraavasti:

Eh klassinen kritiikki on ainakin siinä mielessä mitä minun aikanani harjoitettiin niin... eh sisälsi tietyllä tavalla implisiittisesti uutisen jos semmoista oli tai jos sitä oli enemmän tai vähemmän mutta ei ollut... ainakaan minä en pyrkinyt niin ensisijaisesti kertomaan uutista esimerkiksi että - - - siinä ja siinä teatterissa on tapahtunut nyt sellainen juttu että siellä on nähtävänä sitä ja sitä ja sitä ja kaikki ovat ällistyneitä ja kaikki öö ovat... ihastuneita ja emme voi muuta kuin vain vaieta tästä koska uutinen iskee meihin kuin salama emmekä ja - - - ja kaikki tällainen näin oli oli musta vastenmielistä ja vierasta ja mä öö en pidä teatteria niin tärkeänä asiana että siitä kannattais tällaisia uutisvuodatuksia tehdä mä ajattelin että asia on olennainen ja se että näillä ihmisillä, jotka ovat tehneet niin paljon työtä - - - että he tarvitsevat ennen kaikkea... oikeudenmukaisen arvioinnin tuloksesta ja tällösiä - - - Se on mennyt tällöseen uutisjournalistiseen suuntaan ja... monia asioita on jäänyt huomaamatta... kokonaan ja uutistuotanto - - - . (Mies, s. 1932)

Kirjoitetun kritiikin taiteen alan tuntemukseen liittyvä esteettinen paradigma (Hellman 2009) myös suoraan kyseenalaistettiin. Tästä on esimerkkinä seuraava haastatteluvastaus, mikä niin ikään kertoo vahvasti esteettisen ja journalistisen paradigman välisestä yhteentörmäyksestä:

Sanomalehdissä ei nykyään enää ole niin sanotusti pelkkiä kritikkoja, vaan me tehdään kaikenlaista toimittajan työtä koko ajan. Tää sana kritiikki on mun mielestä jotenkin jäänyt menneisyyteen. (Mies, s. 1943)

¹⁹¹ Tässä yhteydessä mieleen tulee ehkä George Orwellin klassikkoteos *Vuonna 1984*: terävänäköisesti Orwell kuvaa kirjassaan kuvitteellista tulevaisuuden yhteiskuntaa, jota hallitsee niin kutsuttu uuskieli. Vaikka Orwellin teos kuvaakin totalitaarista yhteiskuntaa, niin tässä yhteydessä mieleen tulee helposti Bourdieun nimeämä *vallan kenttä*.

Perinteisen, esteettisen paradigman mukaisen kritiikin hiljattainen häviäminen päivälehtijournalismista eli populaarijulkisuuden puolelta tuotiin esiin mielenkiintoisella tavalla myös seuraavasti:

Se mitä olen hirveesti monissa yhteyksissä nyt puhunu viime aikoina on se, että musta niinku kritiikki, ei ehkä niinku teatterikritiikki kaikkein eniten, mutta kritiikki alkaa olla niinku uhanalainen laji journalismin, kulttuurijournalismissa. Ja musta se on vaarallista, että taiteentekijät itse ei hyppää niinku puolustamaan kritiikkiä. Et ne niinku, taiteentekijät, siis niin päin että kritiikko ei ole heidän ei mitenkään kaverinsa vaan se on joku vastapuoli ja mahdollisesti heidän vihollisensa. Et he pitää niinku päivänselvänä, että heidän tekemisestään kirjoitetaan kritiikkiä. Mitäs sitte kun ei kirjoitetaakaan niitä kritiikkiä, kun kritiikit loppuu, niin mitäs ne sillon sanoo? Et musta niinku tää, että taiteentekijät ei ymmärrä sitä, kuinka loppujen lopuksi tärkeää kritiikki on. Ja ei itse asiassa kritikoille anna ikinä tunnustusta, en mä tarkota sitä että pitäis tulla ketään taputtelemaan, mutta ne ei niinku pohdi sitä, mikä on kritiikin merkitys. Sit ne kyllä suuttuu, että jaa miks tääl ei oo kritiikkiä. Siitä huolimatta ne ei oo koskaan siihen institutionaakaan tyytyväisiä. Mutta se on sellanen, että ne luulee, että se on semmonen, joka ei koskaan loppu. Se voi loppua. Just siks, että kaikki viihteellistyy, - - - että vaikka lajina teatterikritiikki säilyis, niin sit jos se vähenee, sit mikä on kulttuuriosaston sisällä, niin mä luulen, ettei se kata niin monia, se ei kata sillä tavalla kaikkia maassamme mahtavia esityksiä, joita se on kattanut tähän saakka. Joutuu esittämään ihan ilman että tulee yhtään kritiikkiä. Se voi olla musta, ellei sitten nää muu joukkotiedotusvälineet, nää muu media sitä ota itselleen. Se on hyvin mielenkiintoista, että se on jotenkin katsottu, että se kuuluu vain päivälehdistöön. Mutta sit nää erikoisalat, kaikkien alojen erikoislehdet, niissä saattaa olla noita syvällisempiä kokemuksia. Ne ei leviä sitten erityisemmin tavallisille ihmisille. Siinä toi tavallinen ihminen kieltämättä - - -. Näin... (Nainen, s. 1942)

Edellä esittämäni sitaatti kertoo nimenomaisesti siitä, että teatterikritiikin esteettinen paradigma on häviämässä populaarijulkisuudesta ja siirtymässä eliittijulkisuuden puolelle. Teatterikeskustelun yksipuolistumisesta populaarijulkisuudessa ja suuren yleisön tietymättömissä sijaitsevan eliittijulkisuuden olemassaolosta kertoo myös seuraava kommentti:

Forumen är delvis andra. I tidningarna är allt så snuttifierat. Men det finns andra tillfällen, som t ex festivaler. Och så finns det ju så många grupper numera, där man har en annorlunda kontakt med sin publik och diskuterar på ett annat sätt med dem. (Nainen, s. 1974)

Nimeämäni *muutosteeman* toinen alateema käsitteli puolestaan sitä, mitä varsinaiselle teatterikeskustelulle koko yhteiskunnan tasolla ylipäättään on tapahtunut ajan kuluessa. Muutosteeman mainittu ulottuvuus nosti yleisen teatterikeskustelun luonteesta selvästi esiin sen, että aikaisemmin keskustelu teatterista oli kritikoiden näkemyksen mukaan

kaiken kaikkiaan huomattavan paljon vilkkaampaa ja moniulotteisempaa kuin nykyisin. Kriitikoiden yleinen suhtautumistapa teatterikeskustelun muuttumiseen 1990-luvun alan syvän laman jälkeen oli varsin nostalginen, toisin sanoen kriitikot ikään kuin kaipailivat vanhoja hyviä aikoja. Yhtenä merkinä teatterikirjoittelun volyymin kutistumisesta populaarijulkisuudessa tarkastelemallani ajanjaksolla voidaan ehkä pitää esimerkiksi *Uuden Suomen* häviämistä lehtikartalta vuonna 1991. Lehden kaatuminen, joka puolestaan oli suorassa suhteessa 1990-luvun alun syvään yhteiskunnan talouslamaan, oli konkreettinen esimerkki siitä, miten myös teatterikritiikin foorumit populaarijulkisuudessa dramaattisesti ja konkreettisesti vähenivät ja ohenivat.

Seuraavissa haastattelusitaateissa teatterikriitikot puhuvat muutosteeman toisesta alateemasta eli siitä, miten *varsinainen teatterikeskustelu on muuttunut populaarijulkisuudessa*. Eräs haastateltavani huomioi *Uuden Suomen* asemaa teatterikeskustelun ylläpitäjänä seuraavasti:

Se oli varmasti... En mä osaa, en mä ehkä adjektiivia löydä, mutta aika paljon teatterikeskustelu oli tämmöistä päivälehtikritiikkiä, eli nopeata.. eli nopeata ja ehkä hetkellistä siinä mielessä. Mutta monipuolista sikäli, että oli, tai miellettiin, että oli paljon kirjoittajia, koska silloin oli vielä Uusi Suomi siinä. - - - (Nainen, s. 1941)

Valtaosassa kriittikopuheesta todettiin ylipäätään kattavan kulttuurikeskustelun teatterin ympäriltä merkittävästi supistuneen. Mikäli teatterikeskustelua kriitikoiden mukaan oli, niin tuo keskustelu koettiin satunnaiseksi, hyvin pienen piirin sisäiseksi keskusteluksi. Seuraavat haastattelusitaatit kiteyttävät useiden kriitikoiden näkemyksen siitä, miten lehtien kulttuurisivujen 1990-luvun alun syvän taloudellisen laman aikana kävi ja minkälaiseksi teatterikeskustelu kyseisen laman jälkeen määrällisesti muuttui:

Sitä on oikeastaan niin vähän, että sitä on oikeastaan siksi vaikea sitä muutosta sieltä lukea. (Mies, s.1943)

- - - så jag kan int säga hur den här diskussionen har förändrats, den har kanske...de, de ända ja tycker e att de borde finnas mycky mera diskussioner, överhuvudtaget diskuterar ales för lite i medierna överhuvudtage o, o...de borde vara mycky mera diskussion, kritiska diskussioner också om teatern o så här...men att, men att, så att dedär...hu de nu har egentligen förändrats, där har kanske förändrats så att den här diskussionen, att de int mera diskuterar så mycky, de va aktivare diskussioner o de va mycky mera...bråk o intressantare saker på gång då på sjuttitale o så där att...när alla engagera sig me, mera. (Nainen, s. 1943)

Seuraavassa on samasta alateemasta pidempi, tilannetta seikkaperäisemmin kuvaava puheenvuoro:

Oleamatonta. Siis vähäistä. Satunnaista. En mä keksi mitään muutakaan, koska se, että jos me käydään esimerkiksi teatterikriitikot kerran teatterikesästä omassa kokouksessamme teatterikeskustelua, niin sehän on aika korkeatasosta ja mielenkiintosta ja hauskaa, mut ei se oo mitään julkista keskustelua, se on meidän omaa. - - - et onhan sitä joskus jossakin, mut että se on täysin satunnaista. Ja otettava huomioon sekin, että sellanen foorumi kuin sanomalehdistö, kutistui neljänneksellä lamavuosina. Suomen sanomalehdistöstä hävis paitsi niin tota volyymiltaan niin myös sisällöltään, siis kulttuurisivuja pienennettiin, siis kulttuurille avoinna olevat foorumit hävis ratkaisevasti. Ja sehän jo vei, siis kun Helsingistä hävis kolme neljä sanomalehteä. Niin tota, siinä meni jo se osa siitä kollektiivisesta keskustelusta, jonka tavallaan nää kritiikit tietysti niinku muodostaa. Et jos sä luet lehdistöä, niin siellähän käydään tätä niin sanottua kulttuurikeskustelua, näiden julkastujen arvostelujen muodossa, nehän muodostaa kokonaisuuden. Ennen sä voit lukee kymmenen arvostelua tästä näytelmästä, nyt sä löydät ehkä kolme. Ja sitten iltalehdistä ehkä kaks lausetta väärin. Niin siinä mielessä volyymi on kadonnut, osa siitä, siis kymmenessä vuodessa. (Nainen, s. 1951)

Edellä esitetty haastattelusitaatti kertoo etenkin siitä, että teatteria käsittelevä journalismi on tutkimallani ajanjaksolla eriytynyt selvästi omiksi alueikseen: toisaalta eliittijulkisuuden piirissä käytäväksi suljetuksi teatterikeskusteluksi, josta niin kutsuttu suuri yleisö on ilmeisen tietämätön, ja toisaalta populaarijulkisuuden piirissä käytäväksi teatterikeskusteluksi, joka kritikoiden mukaan on laajuudeltaan merkittävästi kutistunut. Edellä esittämäni haastattelusitaatti tukee myös lähtökohtaolettamustani, jonka mukaan teatterikritiikin sisältämä kielipeli on populaarijulkisuudessa menettänyt kielellistä rikkauttaan tarkastelemallani ajanjaksolla.

Yleisen teatterikeskustelun pirstaloitumisesta kertoo myös seuraava kommentti. Kyseinen puhuja on tarkkaillut teatterin maailmaa omasta asiantuntija-asemastaan käsin, ei siis vain median sisällä toimivana kriitikkona, mikä tehnee hänen näkemyksestään ehkä keskimääräistä valoisamman muihin haastattelemiini kritikoihin nähden:

Tällä hetkellä ehkä niin tota puhutaan aika paljon siitä, että meillä ei ole keskustelua, ehkä sitä ei kovin paljon olekaan. Se saattaa osittain johtua siitä, että paitsi, että on paljon uusia ryhmiä ja tää kenttä on vaikeammin hallittavissa kuin aikaisemmin, niin myöskin nää foorumit, johon kirjoitetaan on pirstoutuneita eli samat ihmiset ei välttämättä lue useita eri kritiikin foorumeita eli Turun Sanomien lukija lukee varmastikin Helsingin Sanomia myös, mutta HS:n lukija ei lue Turun Sanomia tai Aamulehteä ja joku lukee Länsiväylää, mutta ei lue sitten taas jotakin

muuta. Et sellainen on ehkä keskustelusta kadonnut sellainen samanaikaisten eriajanisten analyysien mahdollisuus ja ehkä pikkuisen nopeutunut sillä tavalla, että myös kirjoitetaan lyhyemmin. Mutta samaan aikaan on kyllä hyvää kirjoitusta ja niitä on eri lehdissä. (Nainen, s. 1941)

Nimeämäni muutosteeman toisessa eli varsinaista teatterikeskustelua käsittelevässä alateemassa ei puhuttu ainoastaan siitä, että teatteria koskeva keskustelu on luonteeltaan muuttunut tai supistunut. Useat haastateltavat olivat jopa sitä mieltä, että kyseinen keskustelu on kokonaan hävinnyt. Yleisen, yhteiskunnassa käytävän teatterikeskustelun vähittäisestä häviämisestä populaarijulkisuudesta kertovat seuraavat muutosteeman piiriin luettavat näkemykset:

Sitähän ei oikeastaan ole enää... Se on... pistetty syrjään... ei edes kulttuurikeskustelua, koska... Näyttää siltä että... taide ja kulttuuri on on... Suomessa ja oikeestaan monessa muussakin maassa niin - - - tällä hetkellä jonkinlaisen talvihorroksen vallassa - - -. (Mies, s. 1932)

- - - Vaikka eihän tällä hetkellä niitä kritiikkejä niin kauheasti edes ole. Kulttuuriosastothan on sen 90-luvun laman jälkeen ne, niitä on ajettu kontalleen. Ja ennen kaikkea, kritiikkejä on vähemmän. - - - (Nainen, s. 1942)

Kyllä 60- ja 70-luvuilla oli siis muukin keskustelu kuin minkälaisia kritiikkejä, nythän ei teatterin ympärillä kirjoiteta teatteri-ilmiöistä, ei koulutuksesta, ei mistään. Mitä mä nyt ajattelen 20 viimeistä vuotta, että johtajakeskustelu tulee silloin tällöin, että miksi nuoret teatterijohtajat väsyvät tai tällaista, mutta että oikeen verissä päin keskusteltaisiin ja tapeltaisiin, että päiväkausia keskusteltaisiin ja viikkokausia lehdet kirjoittaisivat, niin eihän sellaista enää ole. (Nainen, s. 1945)

Muutosteeman koko yhteiskuntaa koskevassa pohdinnassa kiinnitettiin huomiota myös siihen, että jäljelle jäänyt teatterikeskustelu jaksaa keskittyä vain olennaiseen, kuten seuraavassa:

Hyvin paljon on vaikuttanut se, että tää kenttä on pienentynyt, se heijastelee yhteiskunnallisia muutoksiakin, että ei ole enää merkittäviä puoluelehtiä, vaikka en väitä, että tää liittyy mitenkään puoluepoliittisiin asetelmiin, mutta omassa työssään huomaa, että jos olis enemmän kirjoittajia ja enemmän palstatilaa niin olis paljon helpompi keskustella laajemmin. Eli pitää keskittyä vaan siihen välttämättömään, joka painottaa tätä niin kuin päivän- yksittäisten esitysten kritisoimista ja sitten tuota. - - - mutta jotenkin henkistä lamaa, mutta en nyt syytä siitä pelkästään lehdistöä tai kulttuuri-toimituksia. - - - Että mä en tiedä missä se tän hetkinen lama sijaitsee, mutta se ei ole pelkästään lehdistön kulttuuri-toimitusten tai yksittäisten toimittajien lamaa. Nyt tuntuu vahvasti taas että ollaan aallonpohjassa. (Mies, s. 1965)

Kulttuuriin erikoistuneiden journalistien ja kriitikoiden vähentyneestä lukumäärästä oltiin myös suoranaisesti huolissaan, mistä esimerkkinä on seuraava haastattelusitaatti:

- - - tietysti hirveen mielenkiintoista on pohtia sitä, että mikä on kritiikin asia niinku sanomalehdistössä. - - - niin kuinka paljon on kritikoita, kuinka paljon palkataan kritikoita, kuinka paljon palkataan jotain kulttuurin yleistoimittajia ja näkyykö kritiikki sanomalehdessä. - - - mutta siis se, että, että kriitikoiden määrä jossakin Suomen kokoisessa maassa, että missä niitä paikkoja... se on mun mielestä, siitä on kova kamppailu lehtien sisällä. Ei niinkään kulttuurin palstoista vaan kritiikin saamasta tilasta. Sivuilla. Ikään kuin on puhuttu tästä, että lehdet niinku muuttuu kevyemmäksi, ja popularisoituu myöskin kulttuurisivut. Se on kakspiippunen asia, että toisaalta pitäähän niinku lukijoita saada, mutta jos ne kevenee siinä merkityksessä, että ohenevat, kritiikit ei saa enää tilaa, niin ei voi syntyä kulttuurisia keskusteluja. Niinkun, ei synny oppositiota, ei synny reaktioita, ei tule, ei synny keskustelua jos kritiikki häipy. Sithän ne on vaan niitä tuoteselosteita. (Nainen, s. 1959)

Teatterikeskustelun varsinaisesta sisällöstä todettiin edelleen myös seuraavaa, mikä niin ikään kertoo tapahtuneesta muutoksesta:

No en mä tiedä onks keskustelu muuttunut sen kummemmin, siis keskusteluhan heijastaa sitä teatteria, tai siis keskustelu heijastaa sitä niinku kulloinkin vallitsevaa niinku taiteellista tilannetta, että .. että tota, viime vuosinahan on paljon puhuttu tästä viihteellistymisestä ja siitä, miten teatterit joutuu repimään rahansa tota tekemällä kaiken maailman sontaa jota ne ei itsekään haluaa kirjottaa, kun suuret näyttämöt on saatava täyteen, ja sit ne saadaan. Niin semmonen aatteellinen sisältökeskustelu esimerkiksi 70-luvulla oli kaikissa taiteissa mun mielestä ihan eri tasolla kuin mitä se on nyt. Se ei oo teatterin vika eikä ansio, vaan se on tota yhteiskunnan niinku tän koko kulttuurin murroksen tulosta. Et ei teatteri oo siitä mitenkään erillään, teatteri heijastaa yhteiskuntaa. En mä nyt sano, että Suomessa olis koskaan oltu mitenkään erikoisia keskustelemaan, mutta 70-luku esimerkiksi oli paljon keskustelevampi vuosikymmen. (Nainen, s. 1951)

Tutkijan näkökulmasta mielenkiintoista on, että edellä siteerattu haastateltava puhuu ”kulttuurin murroksesta” eli käyttää jo haastatteluajankohtana vuonna 2004 samaa termiä *murros* kuin millä tutkijapiireissä journalismissa tapahtuneesta kehityksestä on puhuttu (ks. Möre 1998, 13 – 18, Väliverronen 2009a, 7).

Muutosteeman teatterikeskustelua käsittelevässä alateemassa kriitikot kiinnittivät huomionsa myös siihen, että samoin kuin varsinaisten kritiikkitekstien kirjallinen tyyli, myös itse teatterikeskustelun tyylillinen sävy tai luonne on muuttunut, mistä seuraavassa on esimerkki:

Silloin kun mä rupesin kirjoittamaan, eli siis 92, niin silloin oli - - - lehdistössä tällainen vahvasti tällainen sukupolvimurros, tai kulttuurin murros, jolloin monet teatterikriitikot niinkuin korosti tätä subjektiivisuuden väistämättömyyttä, joka musta oli niin kuin naurettavaa, sillä se on yksinkertainen peruslähtökohta, miksi siitä niin kuin riemuita ikään kuin se ois joku niin kuin peruslähtökohta, sillä se ei tuonut mitään uutta niin kuin teatterikritiikin näkökulmasta. Eikä se kovin kummoista hedelmää noin pitkällä tähtäyksellä ole kantanut, mutta niin kuin teatterikritiikin historian kannalta se ei niin kuin ole kauheen tota kiinnostavaa, mutta onhan nää retoriset keinot kauheasti muuttunut ja siihen varmasti vaikuttaa, että koulutustaustan ja ammattikuvan osalta on tapahtunut muutoksia, että varmaankin on, vaikka en ole mitenkään tutkinut tai tilastoinut. (Mies, s. 1965)

Kun muutosteemaan sisältyi myös sen havainnoiminen, että nuoremman ja vanhemman polven kirjoittaminen eroaa tyylin tasolla toisistaan, niin edelleen katsottiin, että kyseinen seikka vaikuttaa tyylillisesti myös varsinaisen teatterikeskustelun sisältöön. Seuraavassa on esimerkki tästä:

Eroaa, ainahan niinku nuorempi eroaa siksi, ensinnäkin siksi että ne on hirveen ehdottomia, ne tietää taatusti, mikä on oikea mikä väärin. - - - siis niinku nuoremmat, niin ne saattaa olla kauheen tunnollisia. Ja sit mä oon kattonut, että ne on kauheen, niil on hirveen moralistisia kritiikkejä. Se moralistinen saattaa olla sitten sit sitä, että se voi olla poliittisesti moralistinen samalla tavalla kuin uskonnollinen tai muut että siinä kun katsotaan, miten tää nyt joko parantaa maailmaa tai ei ja parantaakse niinku oikein tai väärin maailmaa. - - - Mutta kyllä tota niin .. nää varmaan muuttuu itsellä kullakin. (Nainen, s. 1942)

Eräässä haastatteluvastauksessa teatterikeskustelu näyttäytyi kuitenkin pysyttävätyvän kaikesta muutospuheesta huolimatta jatkuvasti ikään kuin samantapaisena lukuun ottamatta talouden kentän tunkeutumista teatterikeskusteluun:

No, ei mitenkään, sieltä aina pulpahtaa nää samat asiat. Ja useimmiten se on niin kuin kysymykset rahasta, se on se ikikeskustelun aihe, että kuka saa mitäkin tukea mistä ja minkä takia ja miksi joku ei saa. Että nää sisältökeskustelut, niin niitä syntyy aika ajoin. Ja ehkä joskus 70-luvulla niin sisältökeskustelut oli yleisempiä, koska silloin riehuivat suuret poliittiset intohimot, jotka aiheuttivat näitä sisältökeskusteluja. Mutta nykyään niitä on yhä vähemmän ja yhä enemmän puhutaan rahasta, mikä on valitettavaa. (Nainen, s. 1946)

Yhteenvetona nimeämästäni *muutosteemasta* voidaan todeta, että haastatteleman teatterikriitikot kertoivat teatterikritiikkiin liittyvässä muutospuheessaan teatterikritiikin muuttumisesta kahdessa eri suhteessa: toisaalta he kertoivat teatterikritiikkien yhtenä journalismin tekstilajina muuttuneen ja toisaalta he kertoivat myös yleisen teatterikeskustelun muuttuneen tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Muutoksen taustalla on vahvasti vaikuttanut yhteiskunnan talouden kenttä, joka vaikuttaa kiertoteitse niin

kritiikkien ilmiösuun kuin varsinaisen teatterikeskustelun sisältöönkin.

Teatterikritiikkien todettiin teksteinä sinänsä merkittävästi lyhentyneen ja niiden kirjallisen tyylin kerrottiin muuttuneen. Seikka liittyy Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan (2009) esiin tuomaan huomioon esteettisen ja journalistisen paradigman yhteentörmäyksestä kulttuurijournalismissa. Kun esteettisin kriteerein kirjoitettu kritiikki käyttää ilmaisuvoimaista ja rikasta kieltä ja myös mahdollisesti teatterialan erityisterminologiaa, niin journalistisin kriteerein kirjoitettu kritiikki painottaa ensisijaisesti helppolukuisuutta, iskevyyttä ja yleistajuisuutta ja on myös mitaltaan lyhyempää kuin esteettisesti painottunut kritiikki. Kriitikot valittelivat sitä, että tapahtuneen muutoksen myötä kritiikeissä on tätä nykyä pakko tyytyä mahdollisimman lyhyeen ilmaisuun ja sisällöllisesti vain välttämättömään. Muutosta havainnoitiin kuitenkin lähinnä vain yleisellä tasolla, ei niinkään oman, henkilökohtaisen kirjoitustyylin muuttumisena.

Samoin kriitikot kertoivat varsinaisen julkisuudessa käytävän teatterikeskustelun muuttuneen. Sen todettiin joko merkittävästi supistuneen tai jopa kokonaan hävinneen populaarijulkisuudesta ja siirtyneen eliittijulkisuuden puolelle. Kun aikaisemmin esimerkiksi politiikan kentän vaikutus näkyi selvemmin myös julkisuudessa käytävän teatterikeskustelun sisällössä, niin tapahtunut muutos on johtanut siihen, että nyttemmin lähinnä vain talouden kentän vaikutus näkyy keskustelun sisällössä. Haastateltavat kiinnittivät huomionsa myös kriitikoiden vähentyneeseen lukumäärään lehdistössä ja olivat siitä varsin huolissaan. Haastattelujeni perusteella voidaan todeta, että kriitikkojen mielestä kaikki ei todellakaan kriitikkojen sosiaalisessa todellisuudessa ole hyvin.

8.2 Kentät

Tässä osiossa tulkiten Bourdieun kehittämän kentän käsitteen avulla sitä, miten haastattelemini teatterikriitikoiden puheessa ovat näkyvissä Bourdieun hahmottamat kentät. Nostan aineistostani esiin viisi eri kenttää. Pohdin aineistoni valossa ensinnäkin toisaalta *teatteritaiteen kenttää* ja toisaalta sitä käsittelevää *journalismin kenttää*. Voidaan ajatella, että teatteritaiteen kentän ”äänellä” kirjoittavat kriitikot edustavat

Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan (2009) nimeämän esteettisen paradigman kriitikoihannetta, kun taas journalismin kentän ”äänellä” kirjoittavat sellaiset kriitikot, jotka kannattavat pikemminkin journalistisen paradigman tapaa kirjoittaa kritiikkiä. Nämä molemmat, edellä mainitut kentät ovat puolestaan osa laajempaa *kulttuurintuotannon kenttää*, jota en kuitenkaan tarkastele työssäni erikseen.¹⁹² Minua kiinnostaa se, minkälaista rajankäynti näiden kahden kentän välillä kriitikkojen keskuudessa heidän kertomansa mukaan on. Tarkasteluni kohteeksi nousee myös niin kutsuttu *akateeminen kenttä* siitä näkökulmasta käsin, että usein teatterikriitikot mieltävät itsensä ainakin jonkin asteisina teatteritaiteen asiantuntijoina, jota asiantuntijuutta edustanee parhaimmillaan teatteritaiteen ymmärtäminen nimenomaan tieteenalana ja tutkimuksena, toisin sanoen kulttuurisena pääomana.

Edelleen tuon analyysissäni esiin Bourdieun nimeämää *talouden kenttää*: erityisesti kiinnostaa se, onko teatterikritiikki muuttunut sen kirjoittajien mielestä yksiulotteisemmaksi ja kielellisesti köyhemmäksi tutkimallani ajanjaksolla talouden kentän vaikutuksen vuoksi. Pohdin toisin sanoen sitä, kuinka paljon talouden kenttä sanelee suoraan teatterikritiikin ilmiänsä ja ilmisäältä populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä ja miten talouden kenttä ylipäätään vaikuttaa teatterikritiikin kirjoittamisen ehtoihin käytännössä, siis konkreettisen toimitustyön tasolla. Talouden kentän vaikutuksia kriitikkojen puheesta etsiessäni tuon esiin esimerkiksi sitä, tyydytäänkö teatterikritiikissä yksiulotteisesti vain markkinoimaan jotakin tiettyä teatteriesitystä.

Tarkastelen tässä osiossa myös *politiikan kenttää* eli käytännöllisemmin sanottuna sitä, miten erilaiset ideologiset maailmankatsomukset – nimitettiinpä niitä sitten vasemmistolaisiksi, oikeistolaisiksi tai joksikin siltä väliltä – ovat teatterikriitikkojen itsensä mielestä vaikuttaneet heidän henkilökohtaiseen kirjoittamiseensa ja teatterikritiikin sisältöön. Tarkasteluni näkökulma politiikan kentän vaikutuksesta teatterikriitikkojen omaan journalistiseen työhön voitaisiin muotoilla myös näin: onko politiikka vienyt maamme eturivin teatterikriitikkoja kuin pässiä narussa vai ovatko kriitikot olleet sittenkin niin taitavia ja syvähenkisiä kirjoittajia, että he ovat päinvastoin

¹⁹² Termi ”kulttuurintuotanto” on mielestäni epämiellyttävä, koska en pidä mitään taiteen lajia – esimerkiksi teatteritaidetta – pelkkänä (kaupallisena) tuotantona. Yksiulotteisen ja lattean, markkinahenkisen termin ”tuotanto” tilalle haluaisin toisenlaisen ilmaisun ja paremman puutteessa ehdottaisin termiä ”kulttuurinluominen”.

itse onnistuneet viemään politiikkaa tutkimallani ajanjaksolla Suomessa?

Lopulta tarkasteluni sivuaa myös *vallan kenttää*, jonka yksi osa *journalismin kenttä* bourdieulaisittain siis on. Vallan kenttää en kuitenkaan tarkastele erikseen, vaan tyydyn analyysissäni vain viittaamaan siihen. Perimmäinen kysymykseni vallan kentän kohdalla kuuluu: heijastaako journalismi – kuten Bourdieu väittää – itse asiassa vain vallan kentän näkemyksiä kansalaisille eli onko journalismi vain vallan kentän tyhmääkin tyhmempi käsikassara, sen näkemyksiä toisteleva kumiseva rumpu? Toisin sanoen: miten *itsenäisenä* teatterikriitikot omaa kirjoittamistaan pitävät eli ovatko he lainkaan tietoisia oman vallankäyttönsä erityisluonteesta, jota Bourdieun konstruoimat kentät niin erinomaisella tavalla käsitteellisesti kuvaavat?

Kaikkea sitä kriitikkopuhetta, joissa edellä mainitut kentät tekstissä realisoituvat ja tulevat näkyviksi, kutsun teemaksi nimeltä *kentät*. Pyrin tutkimuksessa kuvaamaan sitä, miten kentät kriitikoiden sosiaalisessa todellisuudessa realisoituvat ja miten niiden vaikutus kriitikoiden päivittäiseen työhön ilmenee.

Bourdieuun nimeämiä, kenttiä sivuavia konkreettisia haastattelukysymyksiä minulla oli muutamia. Otan ne tässä osiossa esiin sitä mukaa, kuin analysoin niihin saamiani vastauksia. Kysymykseni koskivat ensinnäkin teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välistä rajankäyntiä. Kysyin haastateltaviltani esimerkiksi sitä, *näkevätkö he teatteritaiteilijat ja teatterikriitikot toistensa vihollisina vai kuuluvatko he ikään kuin eri kentille*. Aluksi tiedustelinkin, *kummalla kentällä teatterikriitikot itse katsoivat toimivansa: teatteritaiteen (vrt. esteettinen paradigma) vai journalismin kentällä (vrt. journalistinen paradigma)*. Lisäkysymyksenä kysyin kriitikoilta suoraan myös sitä, *miten he kokivat näiden kahden kentän välisen suhteen*. Samoin pyysin teatterikritikoita pohtimaan sitä, *minkälaisia tahoja he itse, ikään kuin kentällä toimivina pelaajina, katsoivat edustavansa*. Tärkeää on huomata, että en avannut kentän käsitettä haastateltavilleni mitenkään, vaikka se kysymyksissä terminä esiintyikin.

Edelleen kysyin kriitikoilta sitä, *onko teatterikriitikon hyvä tuntee henkilökohtaisesti teatteritaiteilijoita*, joiden tekemisistä tai tekemättä jättämisistä hän kirjoittaa: tämän seikan pohtiminen kriitikkojen omasta näkökulmasta käsin on bourdieulaisittain erityisen mielenkiintoista sen vuoksi, että teatteritaiteilijat kokevat varsin usein teatterikriitikot ikään kuin vihollisinaan. Bourdieun kentän käsite avautuu näissäkin

vastauksissa mielenkiintoisella tavalla eli lukijalle hahmottunee tässä suhteessa entistä selvemmin teatteritaiteen ja journalismin kentän rajankäynti tai kissanhännänveto (vrt. Hellman & Jaakkola 2009).

Varsin yleisesti teatterikriitikot toivat esiin sen, miten kriitikko toimii yhtäaikaaisesti osana sekä teatteritaiteen että myös journalismin kenttää. Tällä kohdin voidaan todeta, että kriitikot tunnistavat kyseisen kaksoisroolinsa oikein hyvin. He eivät siis asetu yksinomaan vain journalismin tai teatteritaiteen kentän pelaajiksi, vaan näkevät oman roolinsa moniulotteisempänä, mikä on osoitus kriitikoiden ajattelun monipuolisuudesta. Taiteen ja journalismin kentät nähtiin elävän päällekkäisinä tai kaikkien tahojen, mukaan lukien yleisö, katsottiin sijoittuvan samaan kenttään. Bourdieulaisittain tuota kaikille yhteistä kenttää voisi kaiketi nimittää valtioksi (ks. Bourdieu & Wacquant 1995, 140). Teatteritaiteen kannalta on joka tapauksessa lohdullista, että useissa haastattelupuheenvuoroissa kriitikon katsottiin työskentelevän myös ikään kuin teatteritaiteen palveluksessa. Tämä näkökulma on toki täysin vastakkainen sille, että taiteilijat kokevat helposti kriitikot ikään kuin vihollisinaan. Näkökulmaan liittyi läheisesti myös se huomio, että koska taiteen eri kentät ovat Suomen kaltaisessa pienessä maassa melko pieniä, tapahtuu sieltä luonnollista siirtymää myös muille kentille. Seuraavassa on joitakin haastatteluotteita näistä ajatuksista:

En mä missään tapauksessa näe vihollisena, mut ei ne ihan täsmälleen ole samaa kenttääkään. Ne on osittain päällekkäin. Eli kyllähän ne kaikki kuuluu tähän teatteritaiteen kenttään, mutta kyllä kriitikoilla on se viipale, joka on siellä journalismin puolella, ja sitten taas tekijöillä on se alue, jonne kriitikoilla ei ole pääsyä. (Nainen, s. 1941)

Mun mielestä ilman muuta istutaan samassa veneessä. (Nainen, s. 1946)

De hör till samma fält, definitivt. Anledningen till att man inte skall skriva om människor man känner är att det lätt slår över åt något håll: antingen blir man för positiv (för att det är bekvämare socialt) eller också för vass (för att man försöker undkomma fällan att vara för positiv) (Nainen, s. 1974)

Musta ne on samaa kenttää. Samalla tavalla kuin valaistusmestari tekee valaisumestarin työtä ja näyttelijä tekee näyttelijän hommia eli kriitikko on niin kuin sen teatterin ylin ja viimeinen ystävä. Sillä yleisöhän niistää niihin nenäänsä, niin kriitikoihin kuin teatterilaisiinkin, saa vapaasti haukkua, ne ei ymmärrä mitään niin kuin Kajavan Jukkakin, aikoinaan, kaikkihan siihen sai niistää nenänsä. Mutta kriitikko on aina teatterin puolella, että jos ei ole sen instituution puolella niin turhahan sitä on kritisoida, oli teatteri hyvää tai huonoa, se instituutio ikään kuin säilyisi, että on tällainen taidemuoto, jossa ihmiset puhuu ihmisille yhteisistä asioista ja maailmasta, voidaan sanoa kitkerästikin, - - -. (Nainen, s. 1945)

Jonkin verran vaikeaa on kuitenkin tulkita, mitä seuraava puhuja sosiologian termillä ”instituutio” tarkoittaa, eli hän ei välttämättä tarkoita käsitteellä Bourdieun kenttä-käsitteen synonyymia:

Mun mielestä ne kuuluu samaan instituutioon, ja sinne kuuluu myös siis kaikki teatterikatsojat. (Nainen, s. 1964)

Teatteritaiteen kannalta varsin ylevä oli seuraava näkemys:

Toi vihollisia on hyvä sanavalinta - - -. Kyllä mä nimenomaan koen, että he (teatteritaiteilijat) kuuluvat samaan kenttään ja siihen samaan kenttään kuuluvat myös kaikki katsojat ja miksei myös kaikki lehtien lukijat samalla, että jotenkin ei niin kuin kellään oo niin kuin mitään sellaista ensioikeutta teatteriin. Kyllä mä uskon niin kuin pyhään teatteritaiteeseen, jota me tässä ollaan palvelemissa yhtä lailla niin kuin kaikki ja katsojat siinä mukana. Mutta mä ymmärrän, että tavallisella katsojalla ei ole niin kuin samalla tavalla aikaa kuin näyttelijällä ja teatterikriitikolla niin kuin hössöttää sen aiheen äärellä. Kriitikot voi olla palvelemissa myös erityisesti tätä niin sanottua yleisöä, en sano suurta yleisöä, sillä se voi olla harhaanjohtavaa, voi palvella pieniäkin yleisöjä. (Mies, s. 1965)

Eräässä vastauksessa kerrottiin siitä, että kentällä toimiva pelaaja voi siirtyä myös kentältä toiselle:

- - - niin tota .. ne saattaa kirjoittaa meille kritiikkiä, vaikka ne on olleet joskus teatterin tekijöitä. Et samahan se on kun meillä Suomessa on myöskin muilla aloilla, että kuvataiteilijat saattaa kirjoittaa kuvataiteesta, arkkitehdit arkkitehdeista. Että se on se näkökulma ja roolin vaihto. Ellei sitten olla journalisteja... (Nainen, s. 1942)

Kriitikon roolin vaikeutta pohdittiin myös näin:

- - - toisaalta tuntuu että ollaan ihan samassa veneessä, ollaan puolustamassa kulttuuria, saamassa sitä näkyviin ja näin, mutta toisaalta sitten siinä on se henkilökohtainen taso, että toisaalta mä koen, että kriitikko on myöskin välittäjä. Toisaalta samassa veneessä ja toisaalta niinku vetämässä airoja samaan suuntaan, huopaamassa tai soutamassa. Mutta on myös tehtävä niinku tota .. se välittäjän tehtävä. Mä nään hyvin kahtalaisena sen. (Nainen, s. 1959)

Eräät kriitikot toivat esiin sitä, että parhaimmillaan teatterikritiikki ja sitä kirjoittavat kriitikot eivät ole sen paremmin osa teatteritaiteen kuin journalisminkaan kenttää, vaan kritiikkien kirjoittaminen on ikään kuin omalakista toimintaansa ja oma taitolajinsa:

Vihollisia ne eivät saa olla, se on eri tehtävä... Se on niinkun peili heijastaa.
(Nainen, s. 1918)

- - - ja tycker att, att teaterkritik, eller kritik i o för sig, o tea, o teaterkritik då också e en form av konst, o på de sätte så e de en konst, men int e de samma konst på de sätte. Men att teaterkritik e lika mycky konst som, eller kritik överhuvudtage, de e en konst att skriva, de e också konst att tänka o allt dehär o den...dd...i...i, i denhär postmodernistiska teoribildningen så...framhålls de just att teaterkritik e en konst också form o de e mycky seriöst också, de e att i bästa fall man e jätte...bra o sådär så blir de liksom en, en konst utan att, att, att de liksom nu ska behövas sen igen värderas på de sätte - - - en del skriver så bra kritik eller har en speciell sätt att skriva som gör att de e intressant o då e de en personli stil o, o, o, o också de att man ska tänka djupt, analysera o tolka o förmedla o allt dehär e också konst i o för sig...nog...men olika former förstås. (Nainen, s. 1943)

Osa kriitikoista näki tilanteen sellaisena, että on olemassa kaksi erillistä kenttää ja että teatteritaiteen kenttä ja journalismin kenttä ovat toisistaan selkeästi erottuvat alueet. Näissä näkökulmissa korostui journalismin kentän ensisijaisuus teatteritaiteen kenttään nähden (vrt. Hellman & Jaakkola 2009). Kuitenkaan näissäkään näkemyksissä ei väheksytty tietoa teatteritaiteesta, päinvastoin. Seuraavassa on esimerkkejä tästä ajattelutavasta:

Ei ne ole vihollisia, mutta ei ne kuulu samaan kenttään, mehän ollaan journalisteja, me tehdään ihan eri työtä kuin teatterintekijät. (Mies, s. 1943)

Kriitikko ei ole taiteilijan vihollinen, mutta ei myöskään samalla kentällä operoiva kollega. Kriitikko on "esitulkitsija", lehden lukijan tulkinta-apulainen. Kriitikko ei ole palauteautomaatti, mutta jollakin tapaa ajattelen kriitikon palvelevan niin lukijaa kuin tekijääkin. Tosin ensisijaisesti lukijaa. Kriitikko on journalisti, jonka tehtävä on välittää hyvin jäsennelly ja hyvää kieltä käyttäen kirjoitettu arvio esityksestä. Parhaat arviot toimivat jo melkein omina kirjallisina teoksinaan. (Nainen, s. 1980)

No kuten aikasemmin tuli ilmi, niin ei ne nyt musta missään tapauksessa mitään vihollisia ole. Mutta mun mielestä teatterikriitikko on journalisti, joka, mä koko ajan korostan sitä, että mä puhun itse asiassa päivälehtikritiikistä, voi olla joku teoreetikkokriitikko, joka kirjoittaa kerran vuodessa kymmenen sivun esseen, niin se on eri asia, mut se joka kirjoittaa päivälehteen niin, niin sanomalehdistöön, niin siinä kontekstissa niin mun mielestä teatterikriitikot on ensisijaisesti journalisteja, joilla on erikoisalan tuntemus. Se on niinku urheilutoimittaja, jonka pitää ehkä mahdollisesti tietää jotain urheilusta, tai taloustoimittaja. Siis kyllä mä nään ihan selkeesti sen jaon. Mutta se ei tietysti poista sitä, että niinkun mä sanoin, tuskinpa kukaan teatterikriitikko viitsis kirjoittaa, jos se ei olis kiinnostunut siitä, haluais sille (so. teatteritaiteelle – M-K.L.) hyvää, olis sen puolella, siis sillä tavalla. - - -
(Nainen, s. 1951)

Kysyin kriitikoilta tarkemmin myös sitä, *onko kriitikolle hyväksi tuntea henkilökohtaisesti teatteritaiteilijoita*. Tällä kysymykselläni ajoin takaa kriitikon toisinaan kohtaamia jääviystilanteita. Useat kriitikot katsoivat, että taiteilijoiden läheinen tunteminen aiheuttaa kriitikolle hankaluuksia ja on haitallista teatterikriitikon uralle. Teatteritaiteen ja journalismin kentän välinen jännite havainnollistui erityisen hyvin juuri näissä vastauksissa. Seuraavassa on muutama esimerkki tästä näkökulmasta:

Se on vähän kaksinainen kysymys. On hirveän vaikea kirjoittaa negatiivisesti henkilöistä, jotka tuntee henkilökohtaisesti. Mutta niin, se on niin kuin elämässä muutenkin, että myöskin vaikeat asiat on sitten tehtävä. Eli se vähän riippuu mielestäni kyllä siitä, että kuinka hyvin pystyy siihen kriittisyyteen. - - - Helpompi on olla varmasti kriitikko, jos ei tunne ketään. Ja saattaa kyllä olla, että hyvin läheinen yhteys tuo ihan selviä jääviyskysymyksiä. (Nainen, s. 1941)

Ei. Se ei oo hyvä mutku se on välttämätön tai siis se tapahtuu, se jotenkin niinku... Ne on NIIN pienet ne piirit ja sit siel niinku pyörittään ja kaikki miettii sen, se tapahtuu väistämättä mut se ei oo hyvä asia, se mun mielestä pitäis pystyy olea jotenki niinku tuntematon. (Nainen, s. 1973)

Siinä on varmasti öö... Jos tuntee jotkut oikein hyvin, niin siinä saa, siinä saattaa joutua vaikeuksiin. Koska... Koska ei sitten kirjoita ihan rehellistä kritiikkiä. (Nainen, s. 1918)

Siksi että sitten kun se on sun kaveri, sä rupeet varomaan sanojasi. Tää on niinkin simppeleä. Että mä ihmettelen, kun eräillä on niinkin kiinteät suhteet eräisiin ihmisiin. Tosin useammat älyää edes jäävätä itsensä. (Nainen, s. 1951)

Nej, de behöver, de e, de e int a...helst ska man int känna nån. Nå, de e ju mycky bättre o, att dedäran int känna men de här...finlandsvenska världen e en så liten o de e ankdam o Finland e så liten o alla som jobbar me kultur e, känner ganska väl varandra. Man träffas, man kan int undgå det. Men att, de allra bästa sku ju vara att man int sku känna nån, den som man skriver om, på de sätte personligen, alltså. De e en annan sak att känna till dens konst o, o va den personen gör liksom som konstnär men att personligen känna, de va de som --- så sku de ju vara bäst att int känna, egentligen. - - - (Nainen, s. 1943)

Haastatteluaineistoni nuorin haastateltava oli osannut myös jäävätä itsensä, mikä tulkintani mukaan on vahva osoitus ammattitaidosta:

Omalla kohdallani ei. Olen joutunut jääväämään itseni useiden kotikaupunkini esitysten arvioinnista, koska suuri osa työryhmästä on tuttuja. Joissain lehdissä on sääntönä, että jos ollaan niin tuttuja että kyläillään toisen luona, ei saa kirjoittaa arvostelua. Itse koen kepeämmätkin tuttavuudet kiusallisiksi, jos joudun arvostelemaan tuttuja. Jos yksityiselämäni ei olisi niin vahvasti kytköksissä teatteriin ja teatterintekijöihin, olisin varmasti pyrkinyt tekemään kriitikontyötä

täyspäiväisesti. Nyt se on usein hankalaa. Tuntuu että niin kehu kuin haukutkin luetaan sitten henkilökohtaisten suhteiden kautta: "Nyt se taas kehu kaveriaan!" tai "Tottakai se haukkuu henkilöä X kun kinasteli sen kanssa viime viikolla baarissa". (Nainen, s. 1980)

Toisaalta osa kriitikoista katsoi, että taiteilijoiden henkilökohtainen tunteminen on kriitikolle vain hyväksi, koska se lisää kriitikon tuntemusta aiheestaan eli teatterista. Näissäkin mielipiteissä huomioitiin taidekentän pienuus Suomessa. Seuraavassa on otteita näistä näkemyksistä:

No, ei se nyt niin pahaksikaan ole kuin aina väitetään, että toi tuntee sen, sen ja sen, että eihän se voi kirjoittaa sen tai sen esityksistä. Mutta kyllähän tää niin kuin taidekenttä Suomessa on niin pieni, että väkisin sieltä tuntee ihmisiä. Ei voi loputtomasti itseään jäävätä. Mun mielestä on hyvä, että tuntee ihmisiä ja tietää heidän lähtökohtansa ja heidän historiansa taiteilijana. Mun mielestä se on tärkeätä. - - - (Nainen, s. 1946)

Jotenkin tää liittyy taas 80-lukuun ja tällaiseen tähtijournalismihybrikseen, että jotenkin et tää kriitikko jotenkin niin kuin jäävää itsensä niin kuin täysin kaikesta, mutta mä en ymmärrä mikä pointti siinä voi olla, että jos tuntee sitä maailmaa niin sehän vain lisää sitä ymmärrystä. Mutta toisaalta mä ymmärrän, että se on toinen juttu, et jos sä oot naimisissa näyttelijän tai teatterinjohtajan tai muun kanssa, niin se voi olla jo vähän kälysempi tilanne. (Mies, s. 1965)

Kyllähän se on hyväksi ja hyväksi, sä saat hyviä juttuaiheita ja opit tuntemaan jonkun ihmisen, sen jos hän kehittyä esimerkiksi sä saatat olla paras näkijä arvioimaan sen hänen kehityksensä, jos sä tunnet kaikki hänen teoksensa. Aika huono tilanne sekun on että ei tunne ketään ja sitten menee tekemään jonkun jutun, että se on aika tyhjän päällä myöskin - - -. Ei nyt voi kieltäkään ihmisuhteita, että... onhan siitä hyötyäkin. (Nainen, s. 1959)

Eräs haastateltava intoutui kertomaan konkreettisesti ja hauskastikin siitä, minkälaiseen tilanteeseen kriitikko voi joutua, jos tuntee henkilökohtaisesti jonkin taiteilijan:

- - - esimerkiksi XX, on mun monikymmenvuotinen ystäväni ja meillä on historiassa sellaisia asioita ja yhteisiä ystäviä, emme eroa toisistamme, pysymme ystävinä loppuelämämme, mä haukuin lyttyyn hänen, tai en pitänyt hänen Brandistaan Kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä, ja siitä XX jaksoi nipottaa, että menit haukkumaan Brandinsa ja että se oli kuitenkin niin hyvä, hän oli niin hyvä ja mä puoliksi sen tunnustinkin ja kerran mä seisoin siinä Svenskanin pysäkillä niin Erottajalta alkoi kuulua helvetinmoinen metakka, XX tulee sieltä takin napit reuhottaen, kattokaa tuota ämmää, joka seisoo tossa pysäkillä, se on muka joku arvostelija ja se ei ymmärrä teatterista mitään! Minunkin Brandistani se sanoi sitä ja sitä ja koko sen sata metriä se tuli reuhottaen ja ihmiset katsoi, että mitä ihmettä. Mä seisoin tyynesti siinä pysäkillä ja kun XX pääsi mun kohdalle se sanoi: Täähän on vaan teatteria niin kuin tiedät. Eli meidän ystävyys kestää

tällaisetkin, mutta se oli niin hyvä, kun se tulla reuhotti sieltä. Niin hyvä kuin minun Brandtinikin oli ja se ei ymmärrä. (Nainen, s. 1945)

Jotkut kriitikoista arvelivat, että taiteilijoiden henkilökohtainen tunteminen ei ole sen enempää hyvä kuin huonokaan asia. Myös tähän näkemykseen liittyi läheisesti se seikka, että Suomea pidettiin pienenä maana, jolloin teatterikriitikon henkilökohtaiset tuttavuudet teatteritaiteilijoiden joukossa ovat joka tapauksessa lähes väistämättömiä. Asiaa pohdittiin esimerkiksi seuraavasti:

Mä en tiedä onko se hyväksi, se on, mulle se on sillä tavalla... nyt se on... se on välillä asia, jonka kanssa... niinkun, se on vaan fakta, johon täytyy suhtautua. Mun mielestä näinkin pienessä maassa, ehkä jopa vaikka olis kuin suuri maa, niin tota olen kyllä puhunut amerikkalaistenkin teatterikriitikoiden ja teatterista kirjoittavien ihmisten kanssa, ja kyllä nekin tuntevat. Että ei se varmaan ole siitä maasta kiinni. - - - Mutta että kyllähän niitä tuttavuuksia nyt välttämättä tulee, ei sille vain voi mitään. Ja musta... ei se nyt on sellanen asia, joka on hyvä tai huono. Se on asia, jossa on hyvät puolet ja huonot puolet. Ylipäänsä lähes kaikissa asioissa on molempia. Niin tota... sitä pitää vaan hallita. (Nainen, s. 1964)

Jossakin vaiheessa mä ajattelin, että ei ole, että pitää pitää itsensä erossa. Mut sehän on äärettömän tylsää, ja siinä ei tee muuta kuin hallaa itselleen jo siksi, että mä sanoin että Suomi on pieni maa. Kaikki paikkakunnat Helsinkiä myöten on niin pieniä, että jos eristää itsensä niitten ihmisten seurasta, joiden seurassa viihtyis muutenkin, niin pöljähän sitä ois. - - - Kyllä mä joskus huomasin aikaisemmin, että teatterilaisetkin jotenkin vierasti sitä, että oltiin tekemisissä keskenämme. Ei ne vierastanut sitä silleen, et ne on mun kanssa, mut ne vierasti näyttäytyä silleen julkisesti, et niitten kaverit näkee ja sitten kuvitellaan, että toi nyt niinku mielistelee tota, ja sitten se saa paremmat kritiikit. - - - mä saatoin olla paljon ankarampi omille kavereilleni juuri siksi, että ettei vaan pääse sanomaan, että toi antaa kaveruuspisteet. Että jos mä en olis niitä tuntenu niin hyvin kun mä tunsin, niin mä oisin voinu olla lempeempi niitä kohtaan. - - - (Nainen, s. 1942)

Kysyin edelleen teatterikritikoilta heidän *tarkempaa käsitystään siitä, ketä tai mitä tahoa he itse katsoivat edustavansa*. Teemahaastattelukysymyksen vastausvaihtoehtoina olivat oman kriitikkopersonan edustaminen, oman työnantajan eli lehden edustaminen (toisin sanoen bourdieulaisittain journalismin kenttä), taiteilijoiden edustaminen (bourdieulaisittain siis teatteritaiteen kenttä) ja teatterin edustaminen tieteenalana ja tutkimuksena (eli bourdieulaisittain akateeminen kenttä). Yhden tahon olin huomaamattani unohtanut tästä kysymyksestä: eräät kriitikot nimittäin muistuttivat minua, että yksi edustettava taho oli myös yleisö, eli nämä kyseiset kriitikot totesivat edustavansa myös yleisöä. Pidän heidän huomioitaan journalismin itsenäisyyden kannalta erittäin tärkeänä. Yleisöä on bourdieulaisittain kuitenkin vaikea sijoittaa

suoraan minkään yksittäisen kentän sisään.

Jotkin kriitikot totesivat edustavansa viime kädessä teatteritaidetta (vrt. esteettinen paradigma). Seuraavassa on näkökulmia tähän:

Tieteenala ja tutkimuskin on silleen jotenkin rajattu, mutta ne liittyy tähän samaan, että teatterin puolestapuhujiahan tässä ollaan, vaikka sitten teatterintekijöitä vastaankin, emmä nyt kuitenkaan korostais tätäkään, että tässä oltais ketään vastaan, mutta siis nimenomaan teatteritaidetta tai lehteä ei, ehkä historiassa on ollut toisenlaisiakin kausia, - - - mutta edustaako itseään? Täytyy jotenkin olla uskollinen itselleen, mutta musta ois jotenkin hullua jos sanoisin, että ennen kaikkea edustan itseäni, se ei niin kuin ole kriitikon puhetta, se on enemmänkin jonkun narsistisesta häiriöstä kärsivän ihmisen puhetta. (Mies, s. 1965)

Som teaterkritiker representerar jag min konstgenre (och mitt förhållande till den) (Nainen, s. 1974)

Osa kriitikoista katsoi edustavansa itseään teatteritaidetta tai teatteria tieteenalana ja tutkimuksena (vrt. akateeminen kenttä), mutta samanaikaisesti myös itseään.

Bourdieuolaisittain voitaneen tulkita, että nämä kriitikot sijoittivat itsensä osaksi myös jotakin journalismin kentän ulkopuolista kenttää. Seuraavassa on tämänkaltaista pohdintaa:

Siis se niinku alan spesialisti, et tavallaan niin ei voi olla alan spesialisti olematta oma itsensä kun kirjoittaa, niinku sitä tietotaitoo, mitä on hankittu. - - - Siinä taas tapahtuu tää, et se kirjoittaminen liittyy jotenkin suurempaan kokonaisuuteen, joka on kulttuurihistoria. Et siinä pitäs olla eväät - - - siis jokainen itseään kunnioittava teatterikriitikko varmaan haluaa, että siinä - - - ammentaa, ettei kuka tahansa pölly hänen mistä kirjoittaa... liittyy kyllä ammattiylpeyttä ja suuria tunteita - - -. (Nainen, s. 1951)

- - - Että hän on sen taiteenalan asiantuntija, ehkä puolestapuhujakin. Ja omaa persoona tieteenkin siinä mielessä jos on näkijä, on kyky, ja tuntee tarjoavansa sitä kautta... tavallaanhan pitää ajatella niin, että mulla on jotain sanottavaa. - - - Niin eli sitä taiteenalaa ja itseänikin edustan siinä. - - - (Nainen, s. 1959)

Kriitikko edustaa lehteä ja itseään, mutta myös alan asiantuntijakenttää. Ei siis samaa teatterikenttää jolla taiteilijat operoivat, vaan teoria- ja asiantuntijapuolta, nimenomaan tieteenalana ja tutkimuksena. (Nainen, s. 1980)

Eräs kriitikko asetti oman persoonansa kaiken muun edelle, mikä vastaus sinänsä ei kerro siitä, kuinka monella kentällä hän konkreettisesti ja käytännössä toimii ja pelaa:

Minä edustan itseäni, siellä on mun nimi jutun alla ja lehti, joka sen julkaisee katsoo hyväksi painaa se minun mielipiteeni, mutta jos siellä olisi toinen nimi alla niin se olisi sen ihmisen mielipide. - - - saatoinkin olla esim. pääkirjoitusta vastaan. Mutta kritiikkihän on nimenomaan sitä, että siellä on kirjoittajan nimi alla, että kun on siteerattu Iltalehti tai Anna, niin ei se ole Annan mielipide vaan sen kirjoittajan, joka on kirjoittanut sen jutun ja siinä mielessä olen sen saman instituution palveluksessa eli teatterin palveluksessa eli en niinkään tieteellisessä mielessä, vaan ikään kuin tän teatterin tekemisen. (Nainen, s. 1945)

Kriitikko saattoi todeta edustavansa myös akateemista kenttää:

Mä sanosin et se viimeinen (so. teatteri tieteenalana ja tutkimuksena – M-K.L.) on ehkä se lähin et mun on vaikea kuvitella kritikka lehtensä edustajana, tai niin, mutta kylhän, ehkä se on vaikeata, jos ei koe olevansa sillä taiteen alalla. Mutta että, kyllähän kaikissa töissä ja tehtävissä on myöskin se henkilökohtainen osa, on aika merkittävä. (Nainen, s. 1941)

Muutama kriitikko ajatteli edustavansa tavallaan kaikkia kysymyksessä esittämiäni tahoja. Bourdieulaisittain tämä voitaisiin tulkita niin, että kentät todellakin ilmenevät sosiaalisessa todellisuudessa päällekkäin eli niitä ei voi helposti erotella toisistaan. Nämä pohdinnat ovat tulkintani mukaan myös hyvä osoitus siitä Bourdieun näkemyksestä, että journalismin kenttä on periaatteessa hyvin epäitsenäinen ja heikko, koska niin monet muut eri kentät vaikuttavat suvereenisti sen omalla alueella. Tällöin yksittäisen kriitikon oma rooli ja merkitys jää kenttien painostuksen vuoksi hämäräksi. Seuraavassa on tämänkaltaista kriittikopohdintaa:

Hän, hän edustaa öh.... Omista yksilöllisistä tapauksista riippumatta niin näitä kaikkia ja... Siis vai kaikkia näitä, mutta tuota se kysymys, että voiko... Teatteriarvostelija... Olla... Tieteen edustaja niin on... Vaikeampi ja monimutkaisempi öh vastata, se siis hänen käyttämänsä kieli on... Jo edellytyksistä johtuen niin toinen kuin toinen kuin tieteellinen kieli, joka on metakieltä ja joka... Koittaa selvittää... Se se... Työstetyn käsitteen mallein, kaavoin - - - (Mies, s. 1932)

Seuraavissa vastauksissa konkretisoituu etenkin se, että journalisti on ikään kuin kameleontti, joka taipuu tilanteen mukaan aina edustamaan milloin mitäkin kenttää. Kriitikon roolina on siis olla eräänlainen tuhatkasvo, jolloin voidaan hyvin Bourdieun tavoin kyseenalaistaa journalismin oman kentän itsenäisyys ja huomata sen heikkous suhteessa yhteiskunnan muihin kenttiin. Seuraavat puheenvuorot valaisevat hyvin edellä sanottua:

Must noi ei ole sillä tavalla semmosia, että niistä voisi valita jonkun mukaan ja jonkun pois, nehän on tilannekohtaisia. Tilannekohtaisia. Näkökulmallisia kysymyksiä. Mä voin, saatan olla jossakin paikassa, jossa mä olen jonkun edustamani lehden, mullahan ei edes ole yhtä, niin se on hyvin konkreettista, mutta että mä olen ollut jossain jossa mä olen ollut niinkun Teatterilehden kutsulla, niin silloin mä edustan sitä, esimerkiksi Tarton draamajuhlilla esimerkiksi. Mutta silloin kun mä kirjoitan, niin mä kirjoitan omasta puolestani, näkemyksistäni käsin, koska Teatterilehtihän ei voi nähdä mitään, eikä se myöskään kirjoita. Se on ihan kysymys siitä, että selkeesti, että minä kirjoitan, minä näen. Mutta silloin jos mä menen ja sanon Teatterilehdestä päivää, niin silloin mä olen siinä kuitenkin edustajana. (Nainen, s. 1964)

Nå nu måst ja igen titta här...nå ja sku säga att, att dedär, teaterkritikern representerar dels sin egen personlighet, och i o me att, me att om han eller hon har en uppdragsgivare som frilansare eller en arbetsgivare så genom sitt arbete representerar hon ju den, utan att liksom betygd, de betyder att den, ä, tidningen eller nån ska behöva påverka u...men representerar...på de sätte representerar. Ä...och sen, men ingalunda konstnärerna...och sen förstås...konstgenren representerar, men de e ju int vetenskaplig forskning där, men de e ändå teaterkritik som kan användas för vetenskapli forskning. Och sen...hade ja nu ännu en annan grej, vänta nu...läsarna också på de sätte, publiken, för vem, den fanns int me där men...representerar ju nog dem, för att man har många roller där...för vem man gör de. Mm. För vem. - - - Mm. (Nainen, s. 1943)

Ainoastaan haastatteluaineiston vanhin kriitikko sijoitti kriitikon selkeästi journalismin kentälle eli oli sitä mieltä, että kriitikko edustaa ennen kaikkea lehteä, jonka palveluksessa hän on:

Siinä on sama analyysin paikka niin kuin itse taidelajissa ja ja ja siis ainahan hän edustaa lehteänsä, hän on nimenomaan SEN lehden kriitikko ja hän ei mahdollisesti voisi esimerkiksi olla toista ajatussuuntaa. (Nainen, s. 1918)

Yleisön edustamisen unohtamisesta koko kysymyksestä minua muistutettiin joidenkin kriitikoiden toimesta seuraavasti:

- - - unohdit yleisön, myös edustaa yleisöä, sä et sanonut sitä ollenkaan. Mut se on niinku päivälehtikriitikolla suurin munaus, jos se ei katso edustavansa myöskin yleisöä. - - - (Nainen, s. 1942)

No, siitä niin kuin puuttuu se katsoja, että mun mielestä mä edustan katsojia olemalla oma itseni katsojana. (Nainen, s. 1946)

Edustaa musta siinä mielessä omaa itseään, että se oma kokemus on niin määräävä tuossa kritiikin ulostulossa. - - - Itseään ja lukijoita, tai itseään ja lukijoita jotka ovat teatterinkatsojia. (Mies, s. 1943)

Kysyin teatterikriitikoilta myös ehkä provokatiivisesti, *missä heidän mielestään työskentelevät Suomen niin kutsutut huippukriitikot*.¹⁹³ Kysymykseni oli muotoiltu tarkoituksellisen kärjekkäästi tausta-ajatuksena Bourdieun väite siitä, että yksilöt käyvät kentillä kovaa kilpailua erilaisista sosiaalisista asemista. Kysymyksen avulla halusin selvittää toisaalta sitä, kilpailevatko teatterikriitikot jollakin tavoin keskenään ja millä tavalla journalismin kenttä heidän maailmassaan tässä katsannossa hahmottuu. Pari kriitikkoa ei suoraan vastannut tähän kysymykseen.

Useimmat kriitikot katsoivat, että hyvät kriitikot ovat kerääntyneet joko pääkaupunkiseudulle tai vähintäänkin suurempiin lehtiin sekä myös alan erikoislehden eli *Teatteri*-lehden ympärille. Seuraavassa on muutama kiteytynyt näkemys journalismin kentän toiminnasta tässä suhteessa:

No ketä mä arvostasin jotenkin... Niin Teatteri-lehdessä on kyllä asiantuntevamat kriitikot, siinä Teatteri-lehdessä. (Nainen, s. 1973)

Pakko sanoa, että tässä maan suurimmassa lehdessä ne varmaan työskentelee. Ylipäättään pääkaupunki toimittajien ja myös taiteilijoiden osalta tuntuu keräävän tänne parhaat, ikävä kyllä. Mutta tää asia kyllä onneksi näyttää muuttuvan, - - -. (Mies, s. 1943)

Se on varmaan kustannuskysymys. Helsinki, Tampere, Turku ja esimerkiksi Kalevassa on aika pitkällä tähtäimellä, vois tietysti surkutella, että kun kaikkia lehtiä ei aina ehdi seurata. Helsinki, Tampere, Turku ja piste. (Mies, s. 1965)

Suomalaisen journalismin kentän suhteesta teatterikritiikkiin kertoo myös erittäin hyvin seuraava pohdinta. Puhuja kiinnittää huomionsa niin iltapäivälehtien kriitikkojen koulutustasoon, suomalaisten kriitikkojen suhteellisen korkea ikään, kriitikon uran taloudelliseen epävarmuuteen kuin myös kansainvälisten teatterivirtausten esiin tuomisen vaikeuteen:

Et jos sanomalehtitasolla katsotaan, missä meillä on huippukriitikot, ne ei oo iltapäivälehdissä, mä en tunne iltapäivälehdistä yhtään, joka ois alalle koulutettu teatterikrii-, teatterialan tutkija tai muuten tätä peruskoulutusta hankkinut. - - - Mutta sitten hyvin mielenkiintoinen, koska nämä sanomalehtien kulttuuritoimitukset ovat pieniä, ja koska niissä vaihtuvuus on vähäistä. Eli se tarkoittaa sitä, että minä,

¹⁹³ Tämä haastattelukysymykseni liittyi teemahaastattelurunkoni teemaan ”Bourdieu luokka ja maku”. Koska kyseistä kriitikkopuhetta on mahdollista tulkita myös kentäteeman kautta – kuten tässä teen – on seikka hyvä osoitus siitä, että kriitikkopuheesta hahmottamani teemat todellakin kietoutuvat toisiinsa monin eri tavoin.

joka olen 45-vuotias, olen nuorin meidän kulttuuritoimituksen edustaja. Ja kun mä liikun Suomen Arvostelijoiden liitossa, niin minä olen nuorin ja myös siellä hallituksessa ja ylipäänsä. Eli se on erittäin pieni joukko, joka jaksaa jatkaa tällä alalla sen freelanceriuden kautta tai päästä sitten vakituiseksi avustajaksi esimerkiksi teatterikriitikoksi, koska sillä ei elä. - - - Eli meillä on enää muutama lehti, jossa kriitikot voivat seurata tapah- teatterialaa valtakunnallisesti, ihan niinku taloudellistakin syistä. Ja työaikasyistä ja kaikista syistä ja Kaleva on pyrkinyt siihen, jos ei valtakunnallisesti niin sit pääkaupunkiseutu ja sit Pohjois-Suomi. Jopa Helsingin Sanomilla on vaikeuksia seurata koko valtakuntaa. Ja sitten oon sieltä kuullut tätä juttua, että erittäin vähän päästään enää esimerkiksi ulkomaalaisille festivaaleille. Että voi kysyä, että onko Suomessa missä määrin enää kansain, kyetäänkö, onko resursseja suomalaisilla kriitikoilla enää seurata kansallisesti, kuka meistä on se, joka on kompetentti sitomaan näitä meidän ilmiöitä niinku kansainvälisesti laajempiin? - - - (Nainen, s. 1959)

Kriitikoiden kirjalliseen tasoon Suomessa kiinnitettiin huomiota myös näin:

Ja-a, f...ja, ja, ja sku...h...här finns, i Finland finns de tycker ja ingen, inga toppkritiker överhuvudtaget tyvärr, den här kritiknivån har gått väldigt mycky ner o dedär...- - - Så att de e svårt att säga att va e sen en toppkritiker. Som sagt så överhuvudtaget så tycker ja att kri, kritikerna här i Finland e int särskilt bra, - - - . (Nainen, s. 1943)

Seuraava pohdinta kertoo puolestaan siitä, että kriitikot eivät kuitenkaan kovin hyvin tunne toisiaan, vaan että koko journalismin kenttä on Suomessa varsin hajanainen tässä suhteessa:

En mä voi tietää oikeestaan, koska ei sitä tuu luettua oikeestaan kun paria kolmea sanomalehteä. Mistä mä tiedän, vaikka Kouvolan Sanomissa kirjottaa joku fantastinen tyyppi. - - - Mä en tunne, kyllähän mä tunnen siis kriitikkoja Suomesta paljonkin, koska mä oon tossa kriitikkojen järjestössä, mutta tota, on hirveen, yks hyvä kriitikko on tuolla ja toinen tuolla, et ei ne mun mielestä mihinkään oo kasautunu. - - - että eihän nimittäin lehdissä enää ole siis enää kuukausipalkkaisia teatterikriitikoita mun mielestä enää kuin Helsingin Sanomissa, sielläkin yks kappale, koska toinen niistä tekee myös tv-kritiikkiä. Että ei ne niinku mihinkään kasaudu. Et on olemassa kulttuuritoimittajia, joilla oma erikoisalue on teatterikritiikki ja sit on avustajia, jotka kirjoittavat vain teatterikritiikkiä. - - - (Nainen, s. 1951)

Journalismin kentän ja siihen kytkeytyvien muiden kenttien toimintaa silmälläpitäen kysyin kriitikoilta myös sitä, *missä määrin teatterikriitikko on sidoksissa muuhun sosiaaliseen yhteisöön ja missä määrin hän saa noudattaa vain omaa henkilökohtaista*

*makuaan.*¹⁹⁴ Tarkoitukseni oli jäljittää tällä kysymykselläni sitä, miten riippuvaisia teatterikriitikot ovat toistensa mielipiteistä ja myös yhteiskunnan muilla kentillä vallitsevista ”yleisistä totuuksista”. Osa kriitikoista ei vastannut suoraan tähän kysymykseeni ja osa kiersi koko kysymyksen.

Valtaosa kriitikoista kuitenkin katsoi, että omaa makua ja teatterinäkemystä pitää kirjoittaessa ilman muuta noudattaa. Seuraavassa on muutama ote näistä pohdinnoista:

Mun mielestä pitää olla niin rohkea, että tekee vain mitä itse katsoo parhaaksi tehdä. Mutta kyllä mä oon ymmärtänyt että on lehtiä jotka sanelee tekemisiä. En itse ole kohdannut. - - - (Nainen, s. 1941)

Kyllä kriitikon pitää olla tietoinen omasta maustaan ja pitää pystyä myös asettumaan senkin yläpuolelle ja näkemään sen... Toi henkilökohtainen maku on sellainen kuoppa ja ansa, johon lankeaa. Mä en hirveesti mainostaisi, että sillä hirveesti ratsastaisin, se kuuluu peruslähtökohtiin, mutta se ei vapauta vastuusta. - - (Mies, s. 1965)

- - - Kyllähän se on keskustelun herättäjä. Mutta mä aiemmin viittasin siihen, että mä itse esimerkiksi vältän ystävystymättä tämän jengin kanssa juuri sen takia, että minun makuni ja minun näkemykseni eivät olisi riippuvaisia siitä. - - - Voihan kriitikko reagoida vaikka toisten teksteihin, jos se kirjoittaa myöhemmin kritiikin kun joku toinen. Voihan se reagoida, reagoida vaikka sinne, eihän se yhtään haittaa, sehän olis keskustelevaa kritiikkiä. - - - joskus en esimerkiksi esityksen jälkeen keskustele muiden kanssa, että uskaltaisin rohkeasti kirjoittaa sen oman mielipiteeni. (Nainen, s. 1959)

Varsin viisas oli myös seuraava näkemys, jossa on oivallettu bourdieulaisten kenttien vaikutus kriitikon omaan kirjoittamiseen ja ymmärretty jotakin olennaista siitä, miten bourdieulainen kielipeli toimii:

No, kyllä sitä henkilökohtaista makuaan saa noudattaa. Ehkä sitä tiedostamattaan on sidoksissa johonkin aikalaiskeskusteluun ja -näkemykseen. Kaikkihan me ollaan oman kulttuurimme kasvatteja ja tavallaan myös vankeja. (Nainen, s. 1946)

Osa kriitikoista toi esiin selvemmin sen, että omat näkemykset ovat sidoksissa ympäröivään sosiaaliseen yhteisöön, kuten seuraavissa esimerkeissä:

¹⁹⁴ Tämäkin haastattelukysymys liittyi teemahaastattelurungon teemaan ”Bourdieu luokkakäsite ja maku”.

Teatterikriitikko on sidoksissa... - - - no oishan se aika surullista jos... Kriitikko ei huomais, missä tilanteessa hän.... Elää ja kirjoittaa. (Mies, s. 1955)

Kriitikko palvelee lukijaa, ja siinä mielessä hän on sidoksissa yhteisöön. Vaikka kritiikissä pitääkin sanoa asiat juuri niin kuin niiden ajattelee olevan, ei esimerkiksi järjetön murskaaminen ja esityksen suoranaiseen boikotoimiseen kehottaminen ole tarkoituksenmukaista. Haukkua saa ja pitääkin, mutta pitää myös perustella. Ja itse pidän muiden kritiikkejä lukiessani siitä, että vaikkapa pienen kainalojutun tms. muodossa kriitikko mainitsee esim. muun yleisön pitäneen esityksestä tai että toivoo katsojien kuitenkin löytävän tämän esityksen vaikkei se omaa makua miellyttänytäkään. Silloin kun tein itse radiokritiikkejä, mainitsin aina jos muu yleisö oli pitänyt esityksestä vaikka itse en viihtynytäkään. Tosin itsensä julkinen vertaaminen ”muuhun yleisöön” voi pahimmillaan antaa aika elitistisen kuvan. Että minä ja me muut valistuneet katsojat verrattuna noihin kerran vuodessa teatteriin eksyviin peruspertteihin. (Nainen, s. 1980)

Talouden kentän vaikutuksia teatterikritiikin ilmisältyöön selvitin yhden kysymyksen avulla. Bourdieun nimeämää talouden kenttää etsin kysymällä teatterikritikoilta, *pitääkö teatteriarvostelun heidän mielestään olla ”myyvä”*. Ajoin tällä kysymykselläni takaa sitä, pitäisikö kritiikin toisaalta myydä teatteriesitystä, josta se kertoo, ja toisaalta myydä lehteä, jossa kyseinen kritiikki julkaistaan. Tämä seikka on erityisen mielenkiintoista selvittää, koska Bourdieun teorian keskeisen teesin mukaan journalismissa tapahtuu koko ajan liukumaa kulttuurintuotannon kentältä kohti talouden kenttää. Tähän kysymykseen saamani vastaukset kuvastavatkin nähdäkseni hyvin sitä, miten Bourdieun nimeämä talouden kenttä vaikuttaa suoraan myös teatterikritiikin ilmiösuun ja sen kirjoittamiseen käytännössä. Huomattava on, että useat kriitikot alkoivat myös joidenkin muiden kysymysteni yhteydessä puhua spontaanisti taloudesta, mikä kertoo edelleen talouden kentän piilovaikutuksesta teatterikritiikkien kirjoittamiseen.

Vain muutamat kriitikot katsoivat, että yksittäinen kirjoitettu teatterikritiikki voi hyvin olla myyvä. Mielenkiintoista on, että eräs näistä kritikoista oli kirjoittanut nimenomaan vasemmistolehden ja kaksi sitoutumattomiin lehtiin. Äkkiseltään voisi nimittäin ehkä ajatella, että nimenomaan oikeistolehdissä suhtauduttaisiin talouden kentän ilmenemismuotoihin suopeammin kuin esimerkiksi vasemmistolehdissä. Haastatteluaineistoni perusteella tämä oletus ei kuitenkaan osoittautunut todeksi, koska valtaosa kritikoista suhtautui yksittäisen kritiikin myyvyyyteen kielteisesti. Seuraavan sitaatin puhuja on kirjoittanut teatterikritiikkiä vasemmistolehden:

Onhan se tietysti vähän outoa, jos arvostelu tappaa kiinnostuksen teatteria kohtaan. Siinä mielessä vois sanoa, että ainakin päivittäin jollakin tavalla outoa... Mutta vois siihen vastata, että pitkällä tähtäimellä kyllä, mutta lyhyellä tähtäimellä jonkin esityksen myyminen, jos siinä ei ole substanssia, varmasti on vahingollista. Mä uskon, että pitkällä tähtäimellä varmasti teatteria myydään. (Nainen, s. 1941)

Osa kriitikoista katsoi, että kritiikkien myyvyys on monitahoinen asia. Näille kriitikoille kritiikkitekstien myyvyys liittyi siihen ulottuvuuteen, että kritiikkien pitäisi saada lukijat kiinnostumaan itse esityksistä, kuten seuraavissa näkemyksissä:

Pitäis olla. Että tietysti ei niinku koskaan pitäis mennä mihinkään halpoihin konsteihin, että ei mitään lööppijournalismia siinä mielessä, mutta että jos se on kiinnostava ja hieno esitys niin kyllä minusta se pitää pyrkiä saamaan sellaiseen pakettiin lehdessä, että lukija huomaa sen ja tarttuu siihen, silloin niinku kuva on tärkeä, kuvat ja otsikot, kaikki tällaiset. Että kyllä niissä pitäisi ajatella niinku, että hoi lukija minä kutsun sinua tässä. (Nainen, s. 1946)

No joo, kyllä sinänsä, että kyllähän eräällä tavalla teatteriarvostelun täytyy niin kuin itsensä myydä, ettei siinä ole mitään pahaa, että täytyy saada niin kuin lukija kiinnostumaan siitä ja lukija kiinnostuu lukemaan sen kokonaan. Kyllähän siinä... Vähän niin kuin hankalaa, koska mä en väitä, että nää lajit ois sekoittunut lukijoitten mielessä, mutta tonne kentälle on tullut kaikenlaista sellaista lehdykkää, jotka on ikään kuin selvästi mainostoimistotuotteita, että kriitikot tajuavat sen vastuunsa sitäkin suurempana. (Mies, s. 1965)

Ylivoimaisesti valtaosa kriitikoista oli sitä mieltä, että teatterikritiikin ei tule ole myyvää. Bourdieulaisittain tämä merkitsee sitä, että suomalaiset teatterikriitikot ovat erittäin valvutuneita tässä asiassa – tässä suhteessa heillä näyttäisi olevan itsenäisen journalistin sielu. Teatteriesitystä suoraan markkinoivaa kritiikkiä nimitettiin journalistien hyvin tuntemalla termillä ”puffi” eli tekstimainos, toisin sanoen kritiikkitekstien journalistinen sisältö osattiin näissä vastauksissa erottaa puhtaasti markkinahenkisestä tekstistä. Seuraavassa on erilaisia otteita tästä näkökulmasta:

Ahaa, itse teatterista kysytään, ei sehän on... Öö arvostelu eikä... Niin sanottu puffi. (Mies, s. 1955)

Mut... mä kokisin et mä oon sitä mieltä, et se ei oo mun tehtäväni myydä sitä... Sitä esitystä. (Nainen, s. 1973)

Sanotaan näin, me ei kaupata teatteria. Me ikään kuin autetaan lukijaa suunnistamaan joihinkin suuntiin, jolloin sen ei tarvitse olla myyvä. Tietyllä tavalla myyvyteen, jos siihen liitetään luettavuus, niin siinä tapauksessa sen täytyy tietysti olla myyvä. (Mies, s. 1943)

- - - mä en ainakaan haluaisi ajatella, että mun kirjoittajana täytyy myydä jotakin. Mutta siis kun mä kysyn, että mitä myyvä, niin tarkoitatko, että täytyy myydä lehteä, vai täytyy myydä esitystä? - - - Niin, koska sehän on myöskin eri kysymys. Että pitääkö kritiikin olla sellainen, että se koko ajan markkinoi sitä lehteä. Tai markkinoi minua kirjoittajana, sekin voi olla yks tapa olla myyvä. - - - Mä en halua, mä en haluaisi ajatella, että mun pitää kirjoittaa myyvästi. Mutta sitten toisaalta ... jättäisin taas vastuuta sinne ostajan päähän. - - - Että jos lukija halua käyttää sitä ostopäätöstensä apuna, niin sillä on siihen oikeus. Mutta että se, että, että jos mä rupean myymään, niin se pikemminkin häiritsee sitä sen lukijan mahdollisuutta käyttää sitä mun juttua ostopäätöksen tekemiseen avuksi. (Nainen, s. 1964)

Kysymäni myyvyys koettiin myös erittäin hankalasti määriteltävänä asiana, koska myyvyuden katsottiin vaikuttavan myös siihen, tarttuuko lehden tilaaja ja teatterissakävijä ylipäättään johonkin yksittäiseen kritiikkiin vai ei. Seuraavassa sitaatissa kiteytyy hyvin se, miten ongelmallinen koko asia saattaa populaarijulkisuudessa työskentelevälle journalistille olla:

No, mikä on myyvä? - - - että sillä tavalla myyvä, että se ois siitä mun jutustani kiinni, että ostaako joku tänään - - -, niin sillä tavalla ei myyvä. Mutta mä ymmärrän myyvän myös sillä tavalla, että siihen lukija tarttuu. Alkaa edes lukemaan sitä juttua. - - - Niin tosiaan myyvä-sanana mä käsitan hyvin monella eri tavalla ja kyl mä nykyajan mediatilanteessa oon sitä mieltä, että kyllä jokaisen jutun pitää olla myyvä siinä merkityksessä, tyylillä että sun pitää ensinnäkin perustella jo talon sisällä, että se on niin arvokas se sun juttu, että sille kannattaa antaa palstatilaa. - - - ja siten toisaalta myyvä siinä mielessä, että kyllähän mä nyt yritän kirjoittaa niin, että se mun juttu olis niin kiinnostava, että ihmiset alkais sitä, että ihmiset tarttuis siihen. Otsikko olis esimerkiksi jo niin houkutteleva, että sitä ihminen alkais lukemaan, ja huomaamattaan olis lukenu koko kritiikin, ja vaikka ei ole itte nähny ja vaikka ei ole ei ammattilainenkaan. Mutta hirveesti minä en kuitenkaan kirjottaessa painota sitä, jotenkin erityisesti, että mulla olis semmonen niinku sen hetkinen lukija, joku esimerkiksi joku teatteria tuntematon, esimerkiksi se mökin mummo, että mä hänet erityisesti yritän saada lukemaan. Että ehkä se, että mä oon luonnollisesti oletan, että se joka alkaa lukemaan kulttuurisivuilta sitä teatterikritiikkiä, niin sillä on jo kiinnostusta jostakin syystä siihen aiheeseen tai siihen kyseiseen näytelmään. Tai sitten se aina haluaa lukea mun jutut. Tai jotain muuta. (Nainen, s. 1959)

Useat kriitikot alkoivat kritiikkien myyvyuden yhteydessä pohtia sitä, että kritiikkitekstien ei pitäisi myydä sen paremmin lehteä, jossa niitä julkaistaan, kuin myöskään teatteriesityksiä, joista ne kertovat. Näin suoraviivaista toimintaa nimitettiin suorastaan mauttomaksi (ks. seuraava kolmas sitaatti). Kriitikon ammatti näyttäytyi näissä näkemyksissä erittäin pitkälle vietyinä professionalismina, koska niin lehtiyritykset kuin teatteritkin ajattelevat tässä suhteessa hyvin paljon yksiulotteisemmin

ja suoraviivaisemmin. Sekä lehdille että teattereille ensisijaista talouden näkökulmasta kun on vain se, että sanomalehtiä ylipäätään tilataan ja teattereissa käydään: taloudellinen tulosajattelu ja voittojen maksimointi menee kaiken muun edelle. Seuraavissa kriitikoiden professionalistissa näkemyksissä tulee hyvin esiin se, että kritiikki on aivan omansa journalistinen tekstilaji, jonka tärkein tehtävä on olla jotakin muuta kuin olla myyvä:

Neej, om man nu me säljande då menar att, att tidningen ska sälja bättre eller att, att dedär, att, att, int ska man, man ska int sälja sig nånstans...int som kritiker, man skriver, för att man tycker att de e viktigt o för att man vill kommunicera o nå en, men i, men säljande så, då blir de liksom...reklam, textreklam, om de e de som menas här me säljande. - - - (Nainen, s. 1943)

Et ei minusta nyt tarvi olla myyvä jos - - - on sitä mä juuri meinasin - - -, että ei pidä uhrata jotain sisällöllisesti tärkeitä siitä syystä, että siitä saisi niinku raflaavamman jutun. Ei saa niinku pistää painopisteitä väärin kohtiin siinä sitten. Se on niinku eri asia kun jonkun Ilta-Sanomien ja Iltalehden lööpit, se ei oo sama. (Nainen, s. 1942)

Det skulle ju vara roligt om den var det, jag menar om människor hade ett sådant teaterintresse. Men det betyder inte att man skall göra sig säljande genom att spela på det sensationella. Sådant är osmakligt. (Nainen, s. 1974)

Ei. Se on pr-osastojen asia. Mä en hetkeäkään ajattele, että tuleeko näyttelijä tämän jälkeen saamaan apurahoja ja tuota tuleeko tätä kukaan katsomaan, tietysti toivoisin, että jos on hyvä ja merkittävä esitys ja etenkin jos se on sellaisessa teatterissa, johon ei bussilasteittain myydä lippuja niin että joku sen huomais, että siellä on merkittävä esitys, mutta missään nimessä kritiikki ei ole pr-henkilö, eikä hänen tarvitse sitä edes miettiä, että meneekö teatteri kanttuvei, jos minä kirjoitan näin. (Nainen, s. 1945)

Bourdieu nimeämää politiikan kenttää etsin kysymällä kritikoilta sitä, *ovatko päivänpolitiikka tai päivänpoliittiset tapahtumat vaikuttaneet kunkin kriitikon omaan kritiikkien kirjoittamiseen*.¹⁹⁵ Edelliseen liittyen kysyin spontaanisti myös sitä, *vaikuttaako päivänpolitiikka ylipäätään ja yleisellä tasolla kriitikkojen mielestä teatterin tekemiseen Suomessa*. Edellä mainitut kaksi kysymystä viittasivat näin ollen siihen, onko politiikan kenttä tunkeutunut teatterikritiikin kirjoittamiseen ja jos on, niin missä määrin.

Sama asia voidaan tietenkin ajatella myös toisinpäin eli niin, että kokeeko kritiikki itse

¹⁹⁵ Tämä kysymykseni liittyi teemahaastattelurunkoni teemaan ”Bourdieuin käsite symbolinen taistelu”.

toimivansa myös politiikan kentällä. Tätä ulottuvuutta koskevat kaksi kysymystäni koskivat ensinnäkin sitä, *ovatko kriitikon omat poliittiset mielipiteet vaikuttaneet omaan kritiikkien kirjoittamiseen*,¹⁹⁶ ja toiseksi kysyin haastattelun kuluessa spontaanisti myös sitä, *onko kritiikeissä ylipäättään hyväksyttävää esittää omia poliittisia näkemyksiä*. Lopuksi kysyin kriitikoilta spontaanisti sitäkin, että *kaipasivatko he Suomeen niin kutsuttua poliittista teatteria*. Jätin poliittisen teatterin määrittelyn kriitikoille itselleen. Koko edellä esitetty kysymysryppääni tähtäsi politiikan kentän esiin kaivamiseen kriitikoiden puheesta.

Vastauksissa tuotiin esille etenkin sitä, että teatteri on aina jollakin tavoin kiinni siinä ajassa, jossa sitä esitetään, ja näin ollen olisi outoa ja jopa valheellista, jos teatterikritiikki leijuisi ikään kuin ajasta irrallaan. Muutamat kriitikot kytkivät kritiikin kirjoittamisen hienolla tavalla koko maailman tilaan, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Ihan varmasti, että mun mielestä jokainen teatteriesitys on kiinni siinä hetkessä ja ajassa, jossa se syntyy. Se on se iso konteksti, jossa jokainen esitys ja jokainen kritiikki kulkee. Sanotaanko sitä sitten ajan hengeksi tai päivän politiikaksi. Tänä päivänä se vois olla joku globalisaatio ja ihmiskunnan tulevaisuus. - - - Mutta että päivänpolitiikka niin kuin taiteen käsitteenä se on aika kapea, että pitäisi puhua laajemmin ajanhengestä, tällä hetkellä minusta ilmastopolitiikka, joka on kaiken olevaisen perusta, että kauanko tässä ylipäänsä näytellään. - - - (Nainen, s. 1946)

Joo, - - - kyllähän se esim joku tapahtuma maailmassa, siis vaikka joku karsee sota tai mitä tahansa, on osunut esityksen katsomiseen sillä tavalla, että se onkin yllättäin lapannut niihin teemoihin, siis se mitä on tapahtunut ja mitä mä nään. - - - Niin toki tätä on tapahtunut, siis eihän teatterikritiikki saa umpiossa istua, et sen täytyy koko ajan kuulostella, et missä täällä mennään, ja millä tavalla tämä esitys osuu tähän hetkeen. (Nainen, s. 1951)

- - - mutta kyllä nyt tietysti tapahtumat laittaa niin kuin miettimään esitysten ajankohtaisuutta, ja että jos tapahtuu jotain niin kuin isoa ja merkittävää niin olisi kauhean niin kuin tekopyhää - - - olla huomioimatta jotain kytköksiä tai yhtäläisyyksiä, jotka voi olla siis niin kuin tekijöitten tarkoittamiakin, että jos ensi-iltaa edeltävänä päivänä on tapahtunut jotain niin kuin järjestyttävää maailmassa, niin olisihan se omituista kirjoittaa jotenkin niin kuin kieltäen, että on tapahtunut jotain. - - - Mä en ole kokenut tota niin kuin sellaisena ongelmana, sillä mä en ole poliittisesti kauhean tiedostava ihminen, - - - (Mies, s. 1965)

Joo. No sillä tavoin, että, että koska kun mä ajattelen teatteritapahtuman ja teatterista kirjoittamisen olevan sillä tavoin laaja, laaja alue, jossa niinkun se koko maailma ja yhteiskunta on mukana. Niin silloin musta se on luonnollista, että mä voin sijoittaa niitä asioita, mitä mä esityksen myötä ajattelen, myöskin laajempaan

¹⁹⁶ Tämäkin kysymys liittyi teemaan ”Bourdieu’n käsite symbolinen taistelu”.

kontekstiin. - - - Niin, ja mikä on yhteiskunnallinen tilanne, ja mikä on ihmisten kokemus yhteiskunnasta. Niin kyllähän se teatteri on osa sitä, en mä näe että se olisi, että se voisi olla niiden ulkopuolella. Tai että ne ihmiset ruvetessaan tekemään teatteria lähtisivät jotenkin pois siitä päivänpoliittisesta tilanteesta tai yhteiskunnallisesta tilanteesta. Ja siirtyisivät jonnekin poliittisesta vapaalle vyöhykkeelle. Mä käsitän politiikan yhteisten asioiden ajamisena, ja teatteri on yhteistä toimintaa, joten en mä näe, että niitä vois sulkeistaa toisistaan. (Nainen, s. 1964)

Päivänpolitiikasta otettiin myös suorastaan vauhtia kritiikin kirjoittamiseen, mistä seuraavassa on pari esimerkkiä:

No tietenkin sillä tavalla, et jos joku asia on, siis esimerkiks valtakun-... maailmanpolitiikka on vaikuttanut esimerkiksi sillä tavalla, että kun Bill Clintonilla oli Monica Lewis, Monicagate-skandaali, niin kirjoitin kritiikkiä Niskavuoren, Niskavuoren nuori emäntä. Niin kun Aarnellahan on siellä naissuhteita. Niin kieltämättä mä nostin kritiikissä sen Billin ja Monicankin tilanteen siinä, että, ja samalla tavalla jos ois vaikka Paavo Lipposella tai Anneli Jäätteenmäellä menossa jotakin, ja se natsaa niinku sen esityksen tematiikan kanssa. (Nainen, s. 1959)

On. - - - No, jos esityksessä käsitellään... Jos esitys käsittelee... Kansakunnan tilaa... Niin siitä tulkintaa selostaessani ja syventäessäni ja mahdollisesti opponoidessani... O- olen tota ottanu vetoapua päivän politiikasta, niinkö se oli. (Mies, s. 1955)

Bourdieuolaisittain varsin mielenkiintoista on, että pohtiessaan päivän politiikan vaikutuksia kritiikin kirjoittamiseen osa kritikoista alkoi spontaanisti puhua taloudesta ja teattereiden taloudellisesta tilanteesta. Tulkitsen, että tässä suhteessa Bourdieun politiikan kenttä kiertyy tiiviisti jo aiemmin käsittelemäni talouden kentän ympärille siinä, että nimenomaan poliitikoitan taloudellisia päätöksiä tekevät. Seuraavassa on tämänkaltaista kritikkojen pohdintaa niin politiikan kuin taloudenkin kentän yhteisvaikutuksesta teatterikritiikkiin:

Päivän politiikka voi vaikuttaa tuolla rakenteitten tasolla eli ihan suorastaan rahoituspäätökset ja sen tyyppiset kysymykset, ei teatteri mitenkään tällaisena kalliina instituutiona ole vapaa sen tyyppisestä ohjauksesta kenelle maksetaan mitä mihinkin tarkoitukseen et saattaa sen tyyppistä tämmöistä miellyttämistä. (Nainen, s. 1941)

- - - Vaikuttaa tietysti, esimerkiks... Niille rahamäärille mitä päivän politiikka antaa teattereiden toimintaan... - - - (Mies, s. 1955)

- - - Nyt mä palaan tohon aiheeseen raha, sitä kautta tietysti vaikuttaa, teatterin tekemisen mahdollisuuksiin ylipäätään, taiteen mahdollisuuksiin ylipäätään, että sillä tavalla kyllä. - - - (Mies, s. 1943)

Joissakin vastauksissa pohdittiin sitä, miten talouden kentälle ominainen, teattereiden tulosvastuullinen ajattelu voi johtaa myös siihen, että poliittista teatteria uskalletaan esittää hyvin vähän tai ei ollenkaan. Edellä sanottu onkin todellinen paradoksi.

Nimittäin jos päivänpolitiikka ja poliitikkojen päätökset, eli politiikan kenttä, supistavat teatteritaiteen taloudellisia toimintaedellytyksiä, voi seurauksena olla, että teatterit laskevat voitontavoittelussaan varman päälle ja esittävät vain pelkkää viihdettä. Jos poliittisia näkökulmia ei nähdä teatterilavoilla, se vaikuttaa luonnollisesti teatterikritiikkiinkin, koska silloin kritiikissäkään ei pohdita politiikkaa eikä kritiikin puitteissa esitetä poliittisia näkemyksiä. Tästä näkökulmasta käsin kritiikit ikään kuin köyhtyvät. Talouden kenttä ikään kuin nielaisee politiikan kentän suhteessa kritiikkien kirjoittamiseen. Seuraavassa on tämäntyyppistä kritiikoiden pohdintaa:

- - - mutta nykyään teatterit on pakotettu tällaiseen jonkinlaiseen tulosvastuulliseen ajatteluun, mikä tarkoittaa että produktioita on tehtävä siltä pohjalta, että ne on niin kuin mahdollisimman kestäviä ja saa mahdollisimman paljon katsojia ja siitä seuraa, että aika helposti mennään sellaiseen keskivertoteatteriin, joka ei ole vaarallista, koska tällainen vaarallinen teatteri niin se ei välttämättä ole taloudellinen menestys, että on helpompi tehdä Miss Saigonia kuin poliittista revyytä. Ja sit toinen on se, että televisio on niin kuin ottanut tämän tehtävän itselleen, että teatteria ei siihen tavallaan tarvita, että se on niin kuin muut välineet, jotka hoitaa sen ja lehdistö itse tekee tätä poliittista revyytä aamusta toiseen. (Nainen, s. 1946)

No, kyllä se kiertoteitse vaikuttaa, koska nythän kaikki kilpailutetaan ja on tällaista talous-, että ihmiset ajattelee, että jos ei kerran pärjää eikä mene kaupaksi niin nuolkoot sitten nälpejensä. - - - mutta se että tää yleismaailmallinen globalisointutilanne, että näkeehän tosta Kaupunginteatterin tilanteestakin, että se on niin kuin konserni niin kuin Nestle, joka syö Suomen Valion jäätelöt niin ihan samalla tavalla Kaupunginteatteri syö kaikki pienet näyttämöt, koska puhutaan kustannustehokkuudesta, mikä tarkoittaa, että sen pitää tuottaa enemmän sellaista mikä menee enemmän kaupaksi, mikä tarkoittaa, että esimerkiksi Kaupunginteatteria mä en enää pitkään aikaan ole kutsunutkaan teatteriksi vaan se on musta niin kuin joku tällainen musikaalituottamo, - - -. (Nainen, s. 1945)

Osa kritikoista katsoi, ettei päivänpolitiikka juurikaan vaikuta teatterikritiikin kirjoittamiseen, kuten seuraavassa näkemyksessä:

Mä sanoisin, että jos puhutaan teatterista, ei televisiosta, niin sanoisin että ei. - - - (Mies, s. 1943)

Eräs kritikko alkoi yhtäkkiä puhua politiikasta erään toisen vastauksensa yhteydessä,

mikä tulkintani mukaan kertoo osaltaan kritiikkitekstien muuttumisesta myös politiikan kentän vaikutuksen osalta:

Ja kritiikki kun sen pitää olla rehellistä, niin ei se saa olla kaverikritiikkiä, ei saa kehua turhan päiten. Ja se oli ilmeisesti silloin taistolaisaikana se oli aika hankalaa ilmeisesti, koska ne kritiikithän oli sitä, että ette ehkä muista, että haukuttiin muista kuin esteettisistä syistä, että ne oli niitä että jos on poliittisesti väärässä joukossa niin haukutaan, jos on oikeessa niin pääsee vähemmällä. (Nainen, s. 1942)

Kun kysyin kriitikoilta, ovatko omat poliittiset mielipiteet vaikuttaneet omaan kritiikkien kirjoittamiseen, sain hyvin monipolvisia vastauksia. Ylivoimaisesti valtaosa kriitikoista katsoi, että omat poliittiset mielipiteet suodattuvat tekstiin joka tapauksessa. Seuraavassa on muutama esimerkki tästä näkemyksestä:

- - - On ihan selvästi kyllä ne. - - - (Nainen, s. 1973)

Det vore väl oundvikligt. (Nainen, s. 1974)

Mut tietenkin politiikka voi vaikuttaa niin, että voi olla asioita, joita vastustaa itse. Niin ne saattaa niinku näkyä jossakin teatterissa että voi sanoa, että hieman nyt vastustaa tätä ja tätä typeryyttä tai että jotakin. Että sen voi siinä kritiikissä huomata ja iloita siitä, että nyt on oikeella asialla, jos voi sanoo näin... - - - (Nainen, s. 1942)

Edellä esitetyn kysymyksen yhteydessä kriitikot alkoivat lähinnä puhua omasta suhteestaan politiikkaan ylipäätään. Kriitikot ottivat selvästi etäisyyttä varsinaiseen puoluepolitiikkaan ja puhuivat enemmänkin omista henkilökohtaisista arvoistaan ja arvostuksistaan. Seuraavassa on kriitikoiden varsin monipuolista pohdintaa omasta poliittisesta ajattelustaan ja siitä, miten se on vuosien varrella kehittynyt:

Ihan taatusti. Tosin mun omat poliittiset näkemykset on niin kuin mä en osaa niitä itsekään niin kuin laittaa raameihin, että en ole minkään puolueen jäsen, enkä äänestä tiettyä puoluetta. Jos nyt politiikka on asioihin vaikuttamista, niin kyllä mulla on selkeät mielipiteet, että miten tätä maailmaa pitää rakentaa, mutta se ei ole puoluepolitiikkaa eikä puoluesidonnaista. - - - (Nainen, s. 1946)

Jo, de e, de inverkar också hela tiden, men att de förändras hela tiden också, att ja vill aldrig...som kritiker o, och möjligen intellektuell så vill ja int vara nån dogmatisk med fasta åsikter utom nu, hur man då alltså, o, o, o, o freedom of speech-åsikter o sånt men att int sen politist sådär sned, men att hela tiden nog liksom mycky socialt o, tänkande, så att, så att dedär klart att de hela tiden...inverkar. (Nainen, s. 1943)

No mä luulen, että ehdottomasti ovat. Mutta toisaalta mä en kauheen hyvin tunnista omia poliittisia mielipiteitäni. Mä en välttämättä ajattele niitä poliittisia mielipiteitäni mielipiteinä, mä ajattelen sitä ajatteluna. (Nainen, s. 1964)

Mutta niin, en varmaankaan noudata mitään ohjelmia, mutta maailmankatsomus kyllä toki vaikuttaa, kyllä mulla on ihan niinku asiat, joita en hyväksy, ja sillä tavalla ehkä voi sanoa, että se niinku semmonen maailmankatsomus, joka on ja ne arvot, joita elämässä pitää tärkeinä, niin kyllä totta kai ne vaikuttaa. - - - Must on parempi tuoda ne näkyviin - - - . (Nainen, s. 1941)

- - - mutta silloin on mielestäni hyvin tärkeää se, että ollaan niin kuin lukijaan päin hyvin avoimia, sillä ihmiset kuitenkin elämänsä varrella muuttuvat, eivätkä voi olla ikuisesti samaa mieltä samoista asioista. Silloin tää muutos täytyy niinku kuvata lukijalle. - - - Mutta se on aivan selvää, että tulkitessaan teosta niin itsensä kauttahan sitä tulkitsee. (Mies, s. 1943)

Eräs kriitikoista rajasi itsensä selvääkin selvemmin ja tietoisesti politiikan kentän ulkopuolelle seuraavasti:

Pakkohan niitten on vaikuttaa, mä olen elänyt 70-luvun, joka oli mun mielestä kaikkein tylsintä aikaa kun kaikki oli niissä poteroissansa. Mun mielestä niin mä en halunnu kuulua mihinkään taistolaiseen liikkeeseen, samoin kuin lapsena... niin tää on luultavasti lapsuuden taustaa, että kun lapsena en halunnu olla partiossa enkä seurakuntanuorissa, että senkään takia mulla ei ollut mitään kosketusta, että saatoin yhtä hyvin tällä lapsuudesta tutulla tyyliillä niinku et jättäydyin kaiken tuollaisen ulkopuolelle. Niissähän sillon - - - näis kuitenkin, että vaikka halus olla ulkopuolellakin, niin siitä huolimatta joutui tota osallistumaan. Koska mun mielestä se vaati enemmän rohkeutta olla ulkopuolella kuin olla siellä kaikkien kanssa huutamassa samaa. - - - Mä oon .. mä olen tota sillä tavalla, ei kukaan voi olla epäpoliittinen, mutta mä en ole puoluepoliittinen laisinkaan. Että mä niinku äänestelenkin yleensä henkilöitä, että miellän.. ja aina naisia, - - - . (Nainen, s. 1942)

Pari kriitikkoa analysoi puolestaan henkilökohtaista suhdettaan politiikan kenttään näin:

- - - No, ei poliittiset, mutta mun maailmankatsomus on kyllä vaikuttanut. Niin kuin mä sanoin, että mä maalasin kirjoituskoneenkin punaiseksi siis kotikirjoituskoneen aikoinaan, että kyllä mä niinkin lähdän tästä yhteiskunnallisesta ja maailmankatsomuksellisesta tilanteesta ja niinkun maailman eettistilanteesta - - - että sosiaalidemokraattien ei ole tarvinnut koskaan niin kuin miettiä sitä aatettaan, vaan se on tullut niin sanotusti äidinmaidossa, - - - eli ei ole koskaan tarvinnut miettiä sitä aatetta niin kuin älylliseltä kannalta, kun mä taas mietin näitä poliittisia kysymyksiä niin kuin talous- ja yhteiskuntahistoriallisen ja minun oman eettisen siivilän läpi, että mulle ei niin kuin tällainen, että onko näyttelijä tai kirjoittaja sosiaalidemokraatti, että se ei niin kuin mulle merkkää mitään. (Nainen, s. 1945)

Mut puoluepoliittisesti mä olen sitoutumaton ja mä olen sitoutumaton. Tämä on

sitoutumaton sanomalehti, toimittajat saavat olla sitoutuneita, he saavat kuulua poliittisiin puolueisiin, mutta niin tota, puoluepolitiikka ei mielestäni ole siis sillä tavalla vaikuttanut, - - -. Tavallaan eihän siihen voi vastata muuten, kuin että kaikillahan ne vaikuttavat. Eihän kukaan oo neitseellinen. En mä voi siihen vastata muuta, kuin että kaikilla vaikuttaa, mut millä tavalla se vaikuttaa, niin mä en tarkota sitä, että se on jotenkin tavoitteellista välttämättä. Tavoitteellista vaikuttamista. - - - Mut et ymmärsä, että näinhän se kehä kiertyy, että jos siellä otetaan kantaa, ja jos kriitikko kirjoittaa, niin siinä otetaan taas kantaa. Tavallaan tuoko se jonkun asian esille vai ei, se on jo kannanotto. Kannanoton määrittelemine on, tää menee hirveen äkkiä semmoseks jankkaamiseksi ja jauhamiseksi, koska tää on sillä lailla kun sanat on niin vahvoja. Siis kannanotto, poliittinen, sitoutuminen, demari, että... ootko demari, ootko kepulainen, mikä ootko, vihreä. Ootko kasvissyöjä. Että näkykö se sun kritiikeissä. - - - (Nainen, s. 1959)

Eräs kriitikko eritteli puolestaan mielenkiintoisesti ja hyvin hauskaasti omaa poliittista suhdettaan lehtiin, joiden palveluksessa oli ollut, seuraavasti:

Jaa. Toi on kiinnostavaa sikäli, että mähän alotin Kansanuutisissa, mikä oli silloin ja on edelleen siis vasemmistolainen. Ja ei multa kysytty onko mulla puolueen jäsenkirja, silloin kun mä sinne menin, eikä multa oo koskaan... eikä mulla muuten ole. Että tota et silloin se oli semmosta yleiskulturellia niinku edistyksellistä vasemmistolaisuutta, johon myönnän kyllä kuuluneeni avoimesti silloin 70- ja 80-luvulla, mutta en sen puolueen jäsenenä esimerkiksi. Että mä mielelläni silloin menin silloin Kansanuutisiin, se tuntui musta hyvältä ratkaisulta. Täytyy sanoa, että mä ehkä en olis ikinä mennyt kokonaan Aamulehteen, jos se edelleen olis Kokoomuksen äänenkannattaja. Siitähän tulikin riippumaton sanomalehti juuri näppärästi kaks vuotta ennen, ennen kuin mua pyydettiin sinne, ja mä sitten siirryin sinne. Mut mä oon kirjottanut myös Uuteen Suomeen ja nuoruudessani myös Tiedonantajaan, että näin vois päätellä, että mä oon täysin periaatteeton. Mutta tota mulla on tietty maailmankatsomus kyllä ja kyllä se mun jutuissani heijastuu. Että mä esimerkiksi en oo fasisti, että kyllä mä saatan sitten ilmoittaa sen kannan, jos se kohdalle tulee. Et en oo mitenkään pyrkiny tota olemaan neutraali jutuissani myöskään, myöskään pyrkiny tuomaan esille poliittisia puolia. Maailmankatsomus pitää mun mielestä jokaisella olla, ja sen pitää myöskin näkyä niistä jutuista. (Nainen, s. 1951)

Ylipäätään politiikan kentän välimatkaa suhteessa kriitikon työhön eräs puhuja arvioi näin:

Totta kai mä havainnoin maailmaa ja tiedostan samanlaisena vaikuttajana kuin minkä tahansa ympäristötekijän, mutta siinä mielessä on, mutta että se olisi niin kuin tullut minkään henkilön tai painostuksen muodossa, niin en ole kokenut tällaista koskaan, - - -. Ollaan kuitenkin sukupolvea, joka on kuuluisa siitä, että se ei ole hirveen poliittisesti tiedostava, enkä mäkään ole tota, - - - Kriitikko on siinä mielessä niin kuin taiteilijaan rinnastettava, että tota säilyttää sen sellaisen jonkinlaisen tietyn vapauden, - - -. (Mies, s. 1965)

Osa kriitikoista katsoi myös, että omat poliittiset mielipiteet eivät saisi vaikuttaa omien kritiikkien kirjoittamiseen. Mielenkiintoista on, että tähän ryhmään sijoittuivat niin haastatteluaineistoni vanhin kuin myös nuorin kriitikko. Vanhimmalla puhujalla oli selvä, aidon journalistin näkemys omasta kritiikkien kirjoittamisestaan suhteessa politiikkaan:

Ei minulla ollu... Mitään, mitään tuota... Minä olen aina... erinäisissä kyselykaavakkeissa maininnu että öö en kuulu mihinkään puolue, puolueeseen mutta olen sitoutumaton oikeistolainen... en ole koskaan ollutkaan muuta kuin oikeistolainen. - - - EN, en voi sanoa että ne olisivat vaikuttaneet, mutta kun.... noin suurissa linjoissa, niinku juuri tää taistolaiskausi... - - - Mutta minä esimerkiks... Mulla oli erittäin hyvät suhteet Tampereen työväenteatteriin, jossa minä... aina kävin ja ja ja sitten... jokin esitys sai, saattoi jonkun helsinkiläisen teatterijohtajan mielestä olla liian kiittävä - - - No niitä jos, niitä, niitä vastaan minä niinkun... kävin Semmoista sisäistä... taistelua että... Ja jos ne olis vaikuttanu niin mä oisin ollu hirveen vihainen itselleni. - - - Jos hää haluaa vaikuttaa... Kriittikona... Niinkun taiteen.... Puhtaana taiteellisessa mielessä niin silloin hänen on... Tukahduttava poliittiset intohimonsa... Mutta n... Se on temperamenttikysymys niinku minulla ei ollu poliittisia intohimoja. - - - Ei se ole mitään kis, kissan tappamista kirveellä.... - - - Poliittinen teatteri voi olla hirveen hyvää... joskus jos se on hyvää teatteria... - - - (Nainen, s. 1918)

Samoin nuorin puhuja totesi asiasta näin:

Ei. Olen arvostellut vain yhden selkeästi poliittisen näytelmän [Sartre: Likaiset kädet, arvio Teatteri-lehteen]. Tarina käsittelee historiaa, ja esitys itsessään oli ohjattu hyvin tasapuolisesti, ja sanoma oli mielestäni juuri siinä, ettei kukaan ole oikeassa tai väärässä. Näin ajattelen yksityiselämässä itsekkin, joten voisiko olla niin että omat mielipiteet vaikuttavat tulkintaan, mene ja tiedä. En usko. (Nainen, s. 1980)

Itsensä politiikan kentältä etäännyttäneen, vasemmistolehteen kirjoittaneen journalistin näkemys oli tällainen:

Ei. No, siis jos kirjoittaa sosiaalidemokraattiseen lehteen niin kyllähän silloin niin kuin suurin piirtein kaikki tietää, että mikä sun maailmankatsomus on ja mutta se että yrittäis käyttää sitä ikään kuin Prokrusteen vuoteena, että jos tää menee sosiaalidemokraattisen maailmankatsomuksen pirtaan niin à la bonheur tulee hyvät kritiikit, - - - . (Nainen, s. 1945)

Kysyessäni sitä, onko teatterikriitikolle sallittua tuoda kritiikeissä näkyviin omia poliittisia mielipiteitään, haastatteluaineistoni vanhin ja nuorin kriitikko katsoivat, että ei ole. Osa kriitikoista ajatteli puolestaan, että kyllä saa, mitä näkökulmaa edustavat

seuraavat näkemykset:

Mutta mut jotenki selvästi teatterin kuuluu olla niinku heikompien ja pienempien puolella ja kyl se kuuluu niinku näkyy jollain lailla että... - - - No Kansan Uutisissa siis mä katsoin et se on... hyvin suotavaa koska kaikki, jotka lukee sitä lehtee niin tietää et se on Vasemmistoliiton pää-äänenkannattaja et siin mielest se on mun mielest tosi ok mut sit jos tehdään sitoutumattomaa lehtee, niin se on eri asia - - . (Nainen, s. 1973)

Noo, kyllähän se niitä saa tuoda, tää, tietenkin sananvapaus tässä maassa vallitsee. Kyllä journalisti on siinä suhteessa vapaa. Mut kuinka järkevää se on, ja missä yhteydessä sen tekee, niin se on tietenkin omassa harkinnassa, et siinä voi syntyä aikamoisia mokia. (Nainen, s. 1951)

Osa kriitikoista joko kiersi vastauksissaan tämän kysymykseni tai häilyivät vastauksissaan jossakin sillä välillä. Koska useimmat kriitikot alkoivat tätä kysyessäni heti puhua politiikasta yleisemmällä tasolla, tulkitsin kyseisen kysymykseni olleen yllättävä tai ehkä vaikea.

Lopuksi kysyin kriitikoilta myös sitä, *onko Suomessa niin kutsuttua poliittista teatteria ja kaipasivatko he Suomeen sellaista*. Tämä kysymykseni syntyi spontaanisti ensimmäisen haastatteluni yhteydessä ja esitin sen sitten kaikille haastateltavilleni. Sain kysymykseeni toisaalta teatteritaiteen kenttää ja toisaalta politiikan kenttää varsin mielenkiintoisella tavalla valottavia vastauksia. Seuraavassa on otteita näistä pohdinnoista. Eräs kriitikko aloitti vastauksensa asiantuntevasti poliittisen teatterin määrittelyllä, millä hän kuitenkin kiersi kysymykseni varsinaisen ydinosan eli sen, kaipaisiko hän poliittista teatteria vai ei:

Mun mielestä Suomessa on poliittista teatteria. Se, että sä voit esittää tuollaisen kysymyksen juontaa mun mielestä ehkä jotenkin siihen, että meillä, että politiikan ja poliittisen teatterin käsitteet on kauheen rajottuneita, ja varsinkin poliittisen teatterin käsite on sitoutunut tiettyyn aikaan ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Ja jos puhutaan, että kaipaanko mä poliittista teatteria Suomeen, niin ei mun mielestä tarvitse. Ei poliittinen teatteri rajoitu siihen, mitä tehtiin 70-luvulla, eikä poliittisen teatterin kaipuu ole kaipuuta 70-lukuun, tai siihen, että se sama keinovalikoima otettaisiin uudestaan esiin. - - - Mun mielestä Suomessa on poliittista teatteria. Koko ajan. - - - No sellasta, joka puuttuu kysymyksiin siitä, tai käsittelee kysymyksiä siitä, miten ihmiset elävät ihmisten kesken. Millaisessa maailmassa ihmiset elävät, ja mitä niiden kesken tapahtuu, ja mitä ne tekevät toisilleen. Ihmiset ihmisten kesken tai ihminen luonnon suhteessa. - - - Yhteiskunnallisten asioiden käsitteleminen on mun mielestä poliittista teatteria. (Nainen, s. 1964)

Myös eräiden muiden kriitikoiden mielestä Suomessa näkee poliittista teatteria, kuten

seuraavissa vastauksissa:

Onko silloin ton kysymyksen lähtöoletus että nyt ei oo poliittista teatteria? - - - Eli kaipaanko, eli mitä mä silloin kaipaan, koska nythän on olemassa poliittista teatteria niin mitä mun pitäis, mitä mä voisin vielä kaivata? - - - (Mies, s. 1955)

Aaltoliike on se, että en puhu poliittisesta teatterista, käyttäisin termiä yhteiskunnallinen teatteri. Ja sitä välillä on, välillä ei ole. - - - Mut että mä mieluummin kutsuisin sitä yhteiskunnalliseksi, kun poliittisella on mun mielestä vähän sellanen kaiku, että se ois jonkun tietyn poliittisen ryhmän... tietysti jos joku poliittinen ryhmä päättää perustaa jonkun sellasen teatterin, josta ne sanoo, että tämä on nyt demariteatteri, ja me tehdään demarinäytelmiä. ja demarit menee sitä sitten kattoon. Ja jos se on hyvä teatteri niin sitä menee muutkin sitten kattoon. (Nainen, s. 1959)

Erään kriitikon mielestä Suomessa on kuitenkin vaikea tehdä poliittista teatteria:

Poliittinen teatteri on yleensä, kun sitä on, niin se on yleensä vallanpitäjiä vastaan ja niinku sitä valtavirtaa kritisoivaa. Kyl meillä jonkun verran varmaan sitä on, mut ehkä ei selkeesti varsinaista poliittista. Se on pikkuisen vaikeeta Suomessa, koska niin, mä epäilen vähän, että se ei onnistu. Meillä ei ole niin isoja yleisöjä et pystytään tekemään riippumatonta poliittista teatteria. (Nainen, s. 1941)

Osa kriitikoista myönsi kaipaavansa suomalaiselle teatterikentälle enemmän poliittista teatteria ja oli sitä myös reaalityodellisuudessa ajoittain näkevinään. Parissa näistä näkemyksistä nimettiin myös suoraan teatteritaiteilija, joka puhujien mielestä edusti teatterin tekijänä poliittista teatteria. Seuraava puhuja rinnasti poliittisen teatterin myös älyllisyyteen, ikään kuin viihteen vastapainoksi:

Että tota mä oon nähnyt aika paljon teatteria muissa maissa, ja oon aina ihaillu esimerkiksi brittien niinku nopeaa reaktiota asioihin, - - - - - mutta mun mielestä ois kiva, jos teatteri reagois niinku. Hyvänä esimerkkinä esimerkiksi Kansallisteatterissa tää Reko Lundanin revyy, minkä se kirjotti just, ja siitä tuli ihan järjettömän suosittu ja se on päivittänytkin sen jälkeen, niitä tilanteita, ja se on edelleen ihan järjettömän suosittu ja Kansallisteatterissa. - - - Mut et tällä hetkellä niin se pelko, mitä vallitsee niinku näytösteattereissa siitä, että yleisöä ei sitten tule, jos se ei ole tämmöistä läpäläpä-viihdettä tai jotain glitteriä tai mahdollisimman harmitonta joka tapauksessa. - - - ... Joo, tota. Kyllä mä sitä kaipaan, koska mun mielestä se on parhaimmillaan se on älyllistä teatteria, joka mua viihdyttää hirveen paljon. Että kaikki on vain tällasta ihmissuhteissa vellomista, joka on tämmöstä niinku viihtelistä jorinaa tai musiikin rämpytystä. Et se mistä mä oon kiinnostunut, on aito analyysi tästä nykyhetkestä, tehdään se millä tavalla tahansa. Et poliittinen teatteri on vain yks tapa tehdä sitä, sen voi tehdä hyvin monella tavalla. - - - (Nainen, s. 1951)

Toinen puhuja totesi puolestaan poliittisen teatterin Suomessa kuolleen, lukuun ottamatta edellä nimettyä teatteritaiteilijaa:

Etä jossain hyvin harvoissa tapauksissa niin kuin Reko Lundanin Ihmisiä hyvinvointivaltiossa, jossa hän päivittää aina nää taloustilastot ja työttömyystilastot, ja nämä faktat, jotka näytelmässä kulkee, niin siinä minusta niin kuin suoranaisesti näkyy tämä päivänpolitiikka, mutta se on hyvin harvinaista tän päivän suomalaisessa teatterissa, mikä on tavallaan aika valitettavaa, että tällainen laji kuin poliittinen revyy on kokonaan kuollut Suomesta, mitä esim. Lillanissa 70-luvulla tehtiin, 60-luvun lopussa hyvinkin paljon, ja muuallakin suomalaisessa teattereissa, puhumattakaan Ylioppilasteatterin Orvokki-kabareista, niin tällainen lajityyppi on hävinnyt Suomesta, ja se on musta erittäin valitettavaa, koska kyllä sille nyt ois tilausta, jos katsoo niinkuin miten kansakunta jakautuu kahtia. Etä mulle ei tule äkkiä mieleen kuin Reko Lundan nopeasti ajatellen. No, kyllä mä aina joskus kaipaen näitä poliittisia revyyä, joissa niin kuin suoraan ja sumeilematta puretaan sitä sen hetkistä poliittista keskustelua teatterin keinoin. (Nainen, s. 1946)

Useassa näistäkin vastauksista tehtiin jälleen pesäero varsinaiseen puoluepolitiikkaan. Monessa vastauksessa erityisesti 1970-luku¹⁹⁷ nähtiin jonkinlaisena poliittisen teatterin kultakautena. Toisaalta poliittinen teatteri miellettiin myös vastakkaisena puhtaasti viihteelliselle teatterille. Seuraavassa on pari tämänkaltaista katkelmaa kriitikkopuheesta:

Kyllä. - - - Sellaista joka kyseenalaistaa olevia arvoja ja taas kerran esittää tästä meidän elämästämme uusia kysymyksiä. Mä kartan nyt menemästä puoluepoliittiseen ansaan, siitä ei ole kysymys, vaan sellaisesta yhteiskunnallisesta teatterista, jolla on merkitystä katsojille. - - - Mä joskus kaipaaksella muistelen 70-lukua jolloin niinku vielä tehtiin teatteria, joka sai yhteiskunnan näyttämään vähän toisenlaiselta kuin mitä me oltiin luultu. Tällaista klassista Lapualaisoopperaa myöten, joka oli hyvin innostavaa ja mukaansa vievää teatteria. (Mies, s. 1943)

Kaipaen kyllä. Siis en puoluepoliittista vaan sellaista joka näkee maailman muunakin kuin tällaisena viihde- että mistä saisi enemmän nautintoa irti ja muuta vaan joka katsoisi ilmiöitten taakse ja yrittäis niitä jotenkin järjestää. - - - Etä ehdottomasti haluaisin älyllistä, poliittista, maailmanhuomioon ottavaa teatteria, kiitos sitä saa tulla. (Nainen, s. 1945)

Kyllä, kaipaen sen takia, että saisin nähdä, että millaista se sitten olisi, - - - . Mutta varmasti, jos joku sitä alkaisi tekemään niin se olisi varmastikin jännittävää. (Mies, s. 1965)

¹⁹⁷ Jälleen on hyvä muistaa, että nämä muistelot koskivat tutkimani ajanjakson aikaisempia vuosia.

Sosiologisessa mielessä kiinnostavaa on hahmottaa etenkin sitä, miten journalismin kenttä kriitikkojen mielestä käytännössä toimii. Bourdieu keskeisen teesin (Bourdieu 1999a, 75 – 76) mukaan journalismin kenttä on niin heikko ja epäitsenäinen, että se antaa muiden kenttien vahvasti vaikuttaa itseensä. Journalismin kentän toimintaa jäljittäessäni kysyin kriitikoilta spontaanisti sitä, *ovatko he pitäneet henkilökohtaista suhdettaan hyvänä niihin lehtiin, joihin ovat teatterikritiikkiä kirjoittaneet*. Käytännössä tätä kysymystä sivuavissa vastauksissa kriitikot kuvailivat suoraan sitä, miten he ovat toimineet journalismin kentällä suhteessa muihin kentällä toimijoihin. Muutamat kriitikot eivät vastanneet tähän kysymykseeni ollenkaan.

Valtaosa kriitikoista piti omaa suhdettaan työnantajansa hyvänä ja ongelmattomana. Seuraavassa on joitakin tällaisia näkemyksiä:

Kyllä. Itse asiassa silloin kun kirjoitin - - - ainoa ongelma oli se, että lehti saattoi julkaista ne kirjoitukset viikkoa sen jälkeen, kun ne oli kirjoitettu, eli se saattoi antaa sen kuvan, että ne oli kirjoitettu myöskin näin, mutta niin siellä oli niin vähän tilaa, että usein ne viipyivät ne kritiikit. Mutta esimerkiksi mulle koskaan ei tapahtunut sellaista, että tekstiä olisi muutettu. Joskus oli otsikko muutettu, mutta usein sanoinkin, että tää on huono otsikko, jos keksitte paremman niin muuttakaa. Mutta mulla on oikeastaan pelkkää hyvää sanottavaa siitä - - - . Se minkä oon kirjoittanut on mennyt sellaisena lehteen. (Nainen, s. 1941)

Joo joo siis, ai hyvänä sitä suhdetta... joo joo kyllä siis tosi paljon tykkäsin olla siellä ja kaikki tykkäs musta ja mä tykkäsin kaikista että se oli oikein, kyllä oikein hyvä suhde kaikin puolin. (Nainen, s. 1973)

Ehdottomasti. Lehti on kohdellut mua hyvin ja mielestäni minäkin lehteä. (Nainen, s. 1946)

Joissakin vastauksissa kiinnitettiin huomiota kriitikkona toimivan henkilön työn epävarmuuteen ja etäisyyteen suhteessa toimitusten kuukausipalkkaisten toimittajien työhön:

Niihin vastaanottavan toimituksen henkilöihin? - - - Useimmiten he ovat miellyttäviä ihmisiä... mutta.... Organisaationsa puolesta toimiessaan... He eivät luonnollisestikkaan... He eivät läheskään aina tunnu ajavan minun parastani... Sitä, että avustavan freelancerin asema... ei ole käyttöä - - - . (Mies, s. 1955)

Joo, ihan hyvänä, aika etäisenä tosin. Mutta tota, avustajasuhde sanomalehdistössä, niin ei se nyt oo kovin kiinteä. Siellä on joku vastuuhenkilö, jonka kanssa sovitaan jutut ja sillä siisti. Sitten lehti joskus järjestää jonkun avustajatapaamisen, avustajan suhde lehden toimitustyöhön on hyvin etäinen. Se on etätöitä mun tapauksessani vielä, koska kirjoitan kotona. (Nainen, s. 1951)

Muutama kriitikko pohti erityisesti jonkin lehden freelancerina eli avustajana toimivan kriitikon työn yksinäisyyttä seuraavasti:

No, olen kyllä pitänyt hyvänä sillä tavalla, että ei ole oikeastaan koskaan tapahtunut mitään niin kuin hankauksia, mutta toisaalta tietysti nää freelancerin tietysti niin kuin ongelmat on tuttuja ja ne on varmaan kaikilla vähän niin kuin samoja, että sinänsä niin kuin hirveen usein toivoisi, että niin kuin et lehden taholta sais niin kuin kaikenlaista henkistä ja taloudellista tukea, - - - en oo asettanut mitään hirveitä toiveita, että en ole ollut onneton siitä, että freelancerina tietysti kokee monia yksinäisyyden hetkiä. (Mies, s. 1965)

Mut freelance-kriittikona toimimisen mä koin hirveen yksinäisenä. Niin siinä vaiheessa erityisesti kontaktit lehtiin oli kauheen tärkeitä. Ja on ne edelleenkin - - - . (Nainen, s. 1964)

Avustajana toimivan kriitikon työn jatkuvuudesta eräs kriitikko huomautti näin:

No Teatterilehdellä nyt on tietenkin se, että mä asun Pohjois-Suomessa ja lehti toimii Helsingissä, ja heille on tosi kätevää, jos on käytettävissä ihmisiä, joilta voi tilata kritiikkiä, koska matkustaminen on kallista ja muuta. Et heillä hehän vaik luonnehtis suhdeverkosto... että suhde on hyvä, jos se vain jatkuu. Eli tietenkään mulla ei oo käyttöä jos he vaik kokee, että asiantuntemus ei riitä tai muuta. - - - (Nainen, s. 1959)

Kysyin kriitikoilta spontaanisti myös sitä, *tapaavatko he säännöllisesti ammatillisessa mielessä muita journalistejä tai teatterikriitikoita*. Tähän kysymykseen saamani vastaukset kertoivat myös paljon journalismin kentän toiminnasta. Kaiken kaikkiaan vastauksista välittyi sellainen vaikutelma, että teatterikriitikot eivät työnsä puitteissa juurikaan tapaa yhteiskunnan muilla kentillä vaikuttavia henkilöitä, vaan heidän elämänsä pyörii tiukasti vain oman työn ja journalismin kentän ympärillä. Näin ollen muiden kenttien vaikutus journalismin kentän teatterikriitikoihin voidaan tulkita olevan piiloista, koska se ei varsinaisesti konkreettisesti näy näiden kriitikoiden päivittäisessä työssä. Erään nuoremman polven kriitikon vastaus kuvastaa hyvin sitä, miten sisäänpäin lämpiävä journalismin kenttä saattaa ammatillisessa mielessä olla:

No joo tietysti jatkuvasti sit mä oon ollu paljon toiminu tuolla journalistiliitossa, mä oon Helsingin Sanomissa ollu muun muassa yhdistyksen hallituksessa ja nää tämmöset pyörii niis porukoissa ja silloin kun mä olin toimittaja niin mun ystäväpiiriini koostu pelkästään toimittajista, mun henkilökohtanen elämäni oli pelkkää toimittamista ja sitten se johti sitä ammatillisesti myöskin. (Nainen, s. 1973)

Kriitikkojen ammatilliset tilanteet erosivat kuitenkin sosiaaliselta miljööltään huomattavasti toisistaan. Eräs kriitikko totesi itsestään ja työstään seuraavaa:

En oikeestaan. Siis mulla on niin hassu tilanne, että mähän tässä tota päätoimessani siis XX:n toimittajana oon ainoon työntekijä. Et mä en oo missään lehtiyhteisö, toki meillä on päätoimittaja ja Lontoon toimittaja, joihin oon yhteydessä sähköisesti ja puhelimella ja noin. Et mulla ei oo sellasta journalistista miljöötä. (Nainen, s. 1951)

Mitä vapaaseen keskusteluun ja tapaamisiin muiden kriitikoiden kanssa tulee, niin kriitikot kertoivat aiheesta varsin hajanaisesti esimerkiksi seuraavasti:

No tietysti sit nois... Infotilaisuuksissa tapasimme aika paljon että... Joo... Työn merkeissä mut että hyvin pinnallistahan se tutustuminen semmosessa on ja se keskustelu että... Kyl me palattiin mutten voi sanoo et oisin hirveesti tutustunu muihin - - - (Nainen, s. 1973)

No kyllä, koska näitähän ramppaa tossa niinku päivät pääksytysten tossa ja soitellaan ja... kaikenlaisissa yhteyksissä, festareilla ja ensi-illoissa ja... kyllä. (Nainen, s. 1942)

No tapaan, eri festivaaleilla, sitten Suomen arvostelijoiden liiton kokouksissa, ja ja tiedotustilaisuuksissa sitten seminaareissa... pikkujouluissa. .. Teatterilehti järjestää pikkujoulut, kyllä sielläkin tapaa. Joo, kyllä mä tapaan, hyvin säännöllisesti itse asiassa. Pientä joukkoa, eihän niitä ole isoa joukkoa. Kansainvälisesti ei. (Nainen, s. 1959)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *kentät* voidaan todeta, että kaikkien edellä nimeämiä kenttien vaikutus näkyi tavalla tai toisella kriitikoiden toiminnassa. Teatterikriitikot totesivat toimivansa joko yhtäaikaaisesti sekä *teatteritaiteen* että myös *journalismin kentällä* tai sitten pikemminkin vain ikään kuin jomman kumman kentän palveluksessa. Joissakin puheenvuoroissa kritiikkien kirjoittaminen nähtiin omalakisena toimintana, eikä sitä sijoitettu sen paremmin varsinaisesti minkään kentän sisään. Jotkut kriitikot huomioivat sen, että yksilö saattaa siirtyä myös kentältä toiselle. Journalismin kenttä välittyi vastauksista varsin epäitsenäisenä ja hajanaisena. Parhaimpien teatterikriitikoiden todettiin kerääntyneen pääkaupunkiseudulle eivätkä kriitikot tunteneet kovin hyvin toisiaan. Myös kriitikkojen ammatilliset tilanteet erosivat huomattavasti toisistaan: osa oli työskennellyt koko työuransa turvallisessa, kuukausipalkkaisessa työsuhteessa, kun taas osan toimenkuva oli jatkuvaa taloudellista epävarmuutta ja keikkatyötä. Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan (2009) esiin tuoma esteettisen ja journalistisen paradigman yhteentörmäys, joka voidaan mieltää myös

teatteritaiteen ja journalismin kentän väliseksi keskinäiseksi kamppailuksi, tuli hyvin näkyväksi haastatteluaineistossani.

Akateemisen kentän vaikutus näkyi kriitikkojen puheessa teatterialan asiantuntijatiedon arvostamisena. *Talouden ja politiikan kentät* vaikutukset teatterikritiikin kirjoittamiseen näkyivät kietoutumisena toisiinsa monimutkaisella tavalla: vaikka kriitikot ottivat etäisyyttä varsinaiseen puoluepolitiikkaan, enemmistö valitteli kuitenkin sitä, ettei Suomessa nykyisellään enää näe hyvää poliittista teatteria. Talouden kentän nähtiin vaikuttaneen teatterikritiikin sisältöihin niin, että varsinaisen sisällöllisen ja taiteellisen teatterikeskustelun tilalle on astunut latistava keskustelu rahasta. Edelleen talouden kentän vaikutus teatterikritiikeissä ikään kuin kiertoteitse vähensi politiikan kentän vaikutusta: kun nimittäin teattereiden nähtiin taloudellisessa voitontavoittelussaan karttaneen poliittisen teatterin esittämistä tutkitulla ajanjaksolla, myöskään esityksiä käsittelevissä kritiikeissä ei tuolloin loogisesti käsitelty politiikkaa tai poliittisesti kuumia aiheita.

Valtaosa kritikoista kuitenkin tunnusti ja piti luonnollisena sitä, että omat poliittissävyiset mielipiteet saavat näkyä tavalla tai toisella omissa kritiikeissä. Samoin valtaosa haastateltavista oli sitä mieltä, että teatterikritiikin ei tule olla myyvää. Näin sekä politiikan että myös talouden kentän tosiasiallinen vaikutus teatterikritiikkien kirjoittamiseen on tutkitulla ajanjaksolla kääntynyt ikään kuin vastakkaiseksi suhteessa kriitikkojen omiin toiveisiin kritiikkien kirjoittamisesta. Kun nimittäin kritiikeissä on palstatilan puutteen vuoksi esiintynyt yhä vähemmän monipuolisia näkökulmia teatteritaiteesta, myös politiikan kentän vaikutus yhtenä näistä näkökulmien tuojista on supistunut voimakkaasti. Talouden kentän vaikutus kritiikkeihin nähden on puolestaan kasvanut sitä kautta, että lehtiyrietykset ovat joutuneet supistamaan kritiikeille annettavaa palstatilaa. Tällöin kritiikit ovat sisällöllisesti köyhtyneet. Näin on tapahtunut huolimatta siitä, että kriitikot itse toivovat kritiikkiteksteiltä jotakin muuta kuin pelkästään myyvyyttä.

Tulkintani mukaan *journalismin kentällä* populaarijulkisuudessa toimivat kriitikot eivät kovin hyvin tiedostaneet olevansa osa Bourdieun nimeämää *vallan kenttää*. He tyytyivät pikemminkin vain valittelemaan omaa asemaansa ja ammatillista tilannettaan.

Teatterikritiikon oma persoona näyttäytyi haastatteluvastauksissa ikään kuin uhrina: hän on tahtomattaan yhteiskunnan eri kenttien armoilla, kuin lastu laineilla tai tahdoton

kaarnanpala yhteiskunnan eri kenttien aikaansaamassa aallokossa. Kriitikot eivät näin ollen kovinkaan selkeästi osanneet nimetä syitä sille, miksi teatterikritiikki ylipäättään on muuttunut. Voidaan kuitenkin kysyä, miten paljon haastatelluilla kriitikoilla on ollut journalistien kiireisestä työtahdistä johtuen ylipäättään mahdollisuutta ja aikaa pohtia omaa ammatillista asemaansa syvemmin. Samoin voidaan kysyä, mitkä ovat kriitikoiden tosiasialliset mahdollisuudet vaikuttaa omaan ammatilliseen tilanteeseensa journalisteina.

8.3 Kielipeli

Väitöstyöni pääasiallinen tutkimusnäkökulma kulminoituu Bourdieun kehittämän *kielipelin* käsitteen ympärille. Tässä osiossa tuon kielipelin käsitteen avulla esiin sitä, millaista bourdieulaista kielipeliä kriitikot yhteiskunnassa tosiasiaassa käyvät. Olen kiinnostunut siitä, minkälaisia kielellisiä keinoja teatterista kirjoittavat ihmiset populaarijulkisuudessa käyttävät, kun he hahmottavat toisaalta omaa asemaansa ja toisaalta taas teatterikritiikin ja ylipäättään kaikenlaisen kulttuurikirjoittelun asemaa yhteiskunnassa. Tarkastelen samalla edelleen myös sitä, miten edellä hahmottamani kentät näkyvät teatterikriitikkojen käymässä kielipelissä.

Tässä osiossa analysoin teatterikriitikoiden henkilökohtaista kielenkäyttöä kritiikkien kirjoittamisessa ja siihen läheisesti kietoutuvaa *vallankäyttöä*. Kaikkea sitä kritiikkopuhetta, joka tavalla tai toisella sivuaa heidän omaa kielenkäyttöään kriitikon työssä, nimitän bourdieulaisittain teemaksi nimeltä *kielipeli*. Kyseistä teemaa hain teemahaastatteluissani runsaan kymmenen kysymyksen avulla.

Kysyin kriitikoilta ensinnäkin spontaanisti heidän käsitystään siitä, *eroaako teatterikritiikki kielellisesti jollakin tavalla muiden taiteen lajien kritiikistä*. Edelliseen liittyen kysyin kriitikoilta spontaanisti sitäkin, *onko jotakin tiettyä taiteen lajia vaikeampi arvostella kuin jotakin toista*. Niin ikään kysyin kriitikoilta, *millainen heidän mielestään on hyvin kirjoitettu teatteriarvostelu tekstinä* (kysymyksessä: tekstityyppinä): toisin sanoen pyysin kriitikoita kuvailemaan sitä, minkälainen teatteriarvostelu on kielellisesti, mitä siihen sisältyy ja *eroaako se heidän mielestään*

esimerkiksi uutisesta. Samoin kysyin sitä, tunsivatko kriitikot klassisen kritiikin kaavan. Edellä esitettyjen kysymysteni tarkoitus oli saada kriitikot yksinkertaisesti kuvailemaan käymäänsä kielipeliä. Lopulta kysyin kriitikoilta sitä, mitä sana kritiikki kullekin haastateltavalle oikein tarkoittaa, teoriassa ja käytännössä. Tämän viimeisen kysymyksen taustalla oli ajatukseni siitä, että tavallaan koko bourdieulainen kielipeli alkaa jo kritiikki-sanan määrittelystä.

Kielenkäyttöön liittyvät kysymykseni sivusivat myös kriitikon työn etiikkaa. Kysyin kriitikoilta suoraan sitä, *onko olemassa jonkinlainen teatterikriitikon etiikka ja jos on, niin miten se ilmenee kielellisesti.* Edelleen kysyin kriitikoilta sitä, *onko olemassa jonkinlainen normikehikko niin kutsutulle hyvälle teatterille.* Tämä kysymykseni tähtäsi sen hahmottamiseen, miten teatterikriitikkojen harjoittama kielipeli ehkä jopa luo tuota normistoa.

Kysyin kriitikoilta myös sitä, *onko suomen- ja ruotsinkielisten teatterikriitikoiden välillä olemassa jonkinlainen kielimuuri.* Samoin kysyin sitä, *puhuvatko kriitikot omasta mielestään samoista asioista toisen kotimaisen kielen eli suomen/ruotsinkielisten teatterikriitikoiden kanssa.* Näillä kahdella kysymykselläni pyrin saamaan kriitikot pohtimaan sitä, onko ylipäätään kielellä merkitystä, kun kielipeliä pelataan.¹⁹⁸ Niin ikään olin kiinnostunut haastattelemieni kriitikoiden yleisökäsityksestä eli kysyin heiltä sitä, *minkälaiselle ryhmälle ihmisiä he ensi sijassa katsoivat kirjoittavansa.*¹⁹⁹ Kysymykseen liittyen kysyin kriitikoilta edelleen heidän käsitystään siitä, *kykenivätkö lukijat heidän omasta mielestään ymmärtämään heidän tekstejään.* Näiden kysymysten avulla halusin kaivaa esiin sitä, miten kriitikot mielsivät oman kielenkäyttönsä: hahmottivatko he esimerkiksi populaari- ja eliittijulkisuuden välisiä kielellisiä eroja tässä suhteessa.

Lopuksi kysyin kriitikoilta myös sitä, *mikä on heidän kirjoittamisensa päämäärä eli mihin kukin kritiikko ikään kuin pyrkii omalla kirjoittamisellaan – toisin sanoen kielenkäytöllään.* Tämä viimeinen, kielipelin luonnetta jäljittävä kysymykseni on tärkeä, koska sen avulla sain tietoa juuri kenttien toiminnasta teatterikriitikoiden käymässä kielipelissä. Huomionarvoista on, että itse termiä kielipeli en millään tavalla maininnut

¹⁹⁸ Verbi ”pelata” ei esiintynyt suoraan kysymyksissä.

¹⁹⁹ Tämä haastattelukysymykseni liittyi teemahaastattelurunkoni teemaan ”Bourdieu luokkakäsite ja maku”.

kysymyksissäni kritikoille saati avannut sitä heille, vaan esitin teemahaastattelujeni kysymykset heille sellaisenaan, johdattelematta heitä mitenkään ajattelemaan kielipeliä bourdieulaisittain.

Jaan nimeämäni teeman *kielipeli* kahteen erilliseen alateemaan. Ensimmäinen alateema käsittelee kielipeliä sinänsä eli kertoo siitä, *minkälaista kriitikkojen käymä kielipeli käytännössä* ja tosiasiallisesti *on*: siinä kritikat luonnehtivat ja kuvailevat käymäänsä kielipeliä ja pohtivat myös sen etiikkaa. Kielipelin toinen alateema käsittelee puolestaan sitä, *mihin kritikat itse asiassa pyrkivät* – kukin siis omalla kohdallaan – henkilökohtaisella *kielenkäytöllään*. Kielipelin toinen alateema kertoo siis perimmältään teatterikriitikoiden syvimmistä motiiveista suhteessa omaan työntekoon ja kirjoittamiseen. Käsittelen tätä toista alateemaa tämän osion lopussa.

Seuraavissa haastattelusitaateissa kritikat puhuvat kielipelin ensimmäisestä alateemasta eli kuvailevat sitä, *minkälaista kriitikkojen käymä kielipeli käytännössä on*. Kun kysyin kritikoilta, eroaako teatterikritiikki kielellisesti joidenkin muiden taiteen lajien kritiikeistä, niin selkeä enemmistö kiinnitti huomionsa siihen, että teatterikritiikillä on oma erikoissanastonsa. Vain harva kritikko totesi, ettei ole havainnut mitään suurempaa kielellistä eroa teatterikritiikin ja muiden taiteiden kritiikkien välillä. Näissä pohdinnoissa eräs kritikko oli taipuvainen jopa asettamaan teatterin ja sitä kautta myös teatterikritiikin muiden taiteen lajien yläpuolelle siksi, että teatteritaide jo itsessään hyödyntää ilmaisussaan muita taiteita. Tästä näkökulmasta katsottuna monet kritikat joka tapauksessa otaksuivat, että teatterikritikonkin olisi hyvä tuntee monipuolisesti muita taiteita, jotta voisi ylipäätään kirjoittaa monipuolisella otteella kritiikkiään. Seuraavassa on muutama haastattelukatkelma näkemyksestä, jonka mukaan hyvä teatterikritiikki koostuu useammista näkökulmista kuin jonkin muun taiteen lajin kritiikki:

Enhä se ei kokonaisuutena ottaen eroa. - - - mutta vois kyllä ajatella sillä tavalla, että teatterikritikon tää ilmaisu, joka on kielellistä, kun kirjoitetaan, niin sen suhde siihen teokseen on monimuotoisempi kuin näissä muissa. Eli koska teatteriteos koostuu tai sisältää monia muita taiteenaloja, niin voi olla, että kirjoittajien skaala esimerkiksi on laajempi, mutta kirjoittajat on keskenään erilaisempia kuin jonkun voisko sanoa täsmällisemmän taiteenlajin kohdalla. (Nainen, s. 1941)

Teatterikritikko arvostelee ehkä laaja-alaisempaa teosta kuin vaikkapa kirjallisuuskritikko. Teatteria arvostellessa tulee kiinnittää huomiota paitsi

kokonaisuuteen, myös sen osiin, eli ymmärtää esimerkiksi tanssi-, valo- ja äänitaidetta sanataiteen ja näyttelijäntyön lisäksi. - - - (Nainen, s. 1980)

- - - teatterissahan on paljon suuremmat mahdollisuudet lähestyä asiaa ja ehkä voisin sanoa että monipuolisuudessaan se on ensimmäinen kaikista taidelajeista. (Mies, s. 1932)

Muutama kriitikko kiinnitti osuvasti huomionsa kriitikon kielelliseen tasapainoiluun teatteritaiteen erikoissanastoa vaativan kentän ja journalismin hyvää yleiskieltä vaativan kentän välillä (vrt. Hellman & Jaakkola 2009):

Sillä tavalla, että tietysti teatteriestetiikalla on omat termistönsä. Mutta journalistinen pyrkimys on mahdollisimman suureen selkokieleen kaikilla osaluilla. (Nainen, s. 1946)

Tietenkin. Kaikki taiteenlajien kritiikit eroavat kielellisesti toisistaan siksi, että niissä on oma erikoissanastonsa. Jotenkin me pyritään siihen, että me puhutaan tai kirjoitetaan mahdollisimman normaalia yleiskieltä. Silloin kun olemme sanomalehden kriitikkoja. - - - mun mielestä tähän hommaanhan kuuluu kaiken näköinen estraditaide. Lausunnasta tanssiin ja niin edelleen. Musiikkiteatterista mahdollisimman perinteiseen puhedraamaan. Niin, niin tota tää lähtee siitä, mikä on kriitikon tausta. Joku onkse lukenut kirjallisuuden historian tai jotain yleisen kirjallisuustieteen draamalinjaa. Ja kaikkein yleisinhän tapa on kirjallisuusreitti. - - - (Nainen, s. 1942)

Eräs kriitikko intoutui puhumaan erityisesti siitä, että erityissanastosta huolimatta pitäisi jollakin tavoin pystyä kirjoittamaan myös niin kutsutulle tavalliselle lukijalle:

- - - onhan meillä tietysti oma erityissanastomme niinku teatteritutkijoina, ja minäkin kirjoitan jonkun verran esimerkiksi tanssista. Mut että toisaalta, koska teatteri on niin monitaiteinen laji, että tavallaan kritikoilta oikeestaan niin tuota kaikkein paras olis, jos hän olis tämmönen renessanssinero, eli hän niinku hallitsis oikeestaan niinku musiikin terminologiaa ja sitten lavastuksen, valojen, näyt-, skenografian ja kaikkea tätä. Että kyllä mä uskon, että siinä mielessä kieli niinku erityissanastonsa puolesta eroaa. Mutta en mä muuten niinku löydä, ainakaan näin yks kaks näkis, että siinä on muuta eroa. Muuta kun se erikoissanasto. Ja minkä verran sitä voi käyttää kritiikissä niin riippuu sit siitä välineestä mihin kritiikkiä teet. - - - että kritiikki pyrkii myöskin avaamaan katsojalle näkökulmia siihen teokseen. Siinä ei voi kamalasti niinku, tai on huonoa kritiikkiä ainakin sanomalehden tasolla jos siinä mennään, sanoja voi käyttää niinku erityissanastoo, mut se pitää avata ja selittää niin sanotulle tavalliselle lukijalle, nykyään ei enää ehkä tarvi kirjottaa sille peräpohjolan mummulle, joka oli ennen se... - - - (Nainen, s. 1959)

Eräs toinen kriitikko oli pitkään havainnoinut populaari- ja eliittijulkisuuden välistä eroa teatterikritiikissä ja kiinnitti huomionsa siihen, miten vanhemman ja nuoremman kriitikkopolven kielellinen tyyli poikkeaa toisistaan. Hän kuvaili tilannetta seuraavasti:

- - - Kriitikkojahan syytetään siitä tai syytettiin aiemmin siitä, että he kirjoittavat vain toisilleen ja että he käyttävät sellaista terminologiaa, joka ei avaudu lukijoille ja että he unohtavat, että nimenomaan sanomalehdissä esimerkiksi he ovat amatöörejä ja eivät ole niin perillä, mutta yllättäen tämä teatteriarvostelujen kielitutkimus paljasti, että teatterikriitikot olivat selvää kieltä, tällaisten rooli ja repliikki -termien, jotka voi olettaa, että sellainen henkilö, joka vaivautuu arvostelun lukemaan, tietää. Meillähän suurimmalla osalla on lehtimiestausta ja varhaisempina vuosina teatterikriitikot olivat myös lehtiensä toimittajia, silloin pakosti harjaantui käyttämään lehtikieltä, eikä tällaista... Eri asia on tietenkin ammattilehdissä, teatterilehdissä, voi kirjoittaa intertekstuaalisemmin, voi viitata ilmiöihin, jotka ovat kansainvälisesti... tai muuta. - - - kun esimerkiksi Helsingin Sanomien vanhemmat kriitikoitan käyttävät selvää kieltä, mutta nyt kun on tullut näitä uudempia sukupolvia, joitten pitää näyttää tää lukeneisuutensa ja osaamisensa, niin mä kyllä usein lopetan kyllä hyvin nopeasti lukemisen, ei mua niin kuin kiinnosta tän kirjoittajan henkilökohtainen osaaminen, ja usein niistä paistaa se, että ei ole niin kuin omaksuttu sitä asiaa, vaan niin kuin opeteltu ulkoa erilaisia termejä ja sitten pakotetaan kritiikki siihen. - - - (Nainen, s. 1945)

Mitä teatterikritiikille tyypillisen kielenkäytön kielitieteelliseen kuvailuun tulee, niin pari kriitikkoa kuvaili teatterikritiikkiä seuraavasti:

Se saattaa erota siinä mielessä, että ilmaisu saattaa olla elävämpää, sillä kirjoitetaan elävistä ihmisistä ja elävästä tapahtumasta eli siinä on tällaista kuvailevaa, subjektiivista kuvailevaa ja objektiivista kuvailevaa aika paljon. Mä sanoisin, että se on mun mielestäni parhaimmillaan lukijaystävällistä ja siinä mielessä elävää. (Mies, s. 1943)

Tanssikritiikissä on enemmän... Tapahtumien kuvailua... Ja tapahtumajärjestyksen kuvailua.... Kuin teatterikritiikissä.... Musiikkikritiikissä on... enemmän adjektiiveja kuin teatterikritiikissä ja myös laajempi kirjo adjektiiveja... Kuvataidekritiikissä on enemmän otaksuvia, olettamuksia... - - - En osaa sanoa sitä eroa paremmin, mutta kirjallisuuskritiikissä... On jokin finaliteetti, joka teatterikritiikissä ei ole. (Mies, s. 1955)

Teatterikritiikin omalakisuuuteen kiinnitettiin huomiota myös näin:

Nå förstår e, e teater, teater som konstform annorlunda än andra konstformer, så på det sättet skiljer den sig ju i och med att man skriver om nånting annat, int om film, int om konst, bildkonst eller litteratur utan om en teaterföreställning, uppmärksammar andra saker där. Men sen e det ju frågan om liksom själva kritikens innehåll och och dedär och analytiska bit, så där handlar det ju om samma sak som i all, all konst- eller kulturkritik att...att man skall då dels

presentera dethär verket i fråga, dels analysera och...tolka det. Förmedla upplevelser åt läsaren i dethär fallet när ja skriver då för en tidning, så att på det, det, det e liksom gemensamt då för alla olika genrer inom kulturen men teatern som konstform e ju då som sagt annorlunda, då har man där andra saker, andra element som man värderar, utgående från den föreställning man har sett. (Nainen, s. 1943)

Teatterikritiikin mahdollisuuksia ja tyyllisiä vapauksia pohdittiin puolestaan näin:

Siis siitä on joskus puhuttu, piireissä, että teatterikritiikin suhteen olis aika kiva, jos se kritiikki heijastais jotenkin sen esityksen maailmaa, koska se esityksen maailma kuitenkin tapahtuu aina siinä ja nyt. Että se kritiikki aina heijastaa esityksen maailmaa niin jopa tota siinä tavassa, jolla kritikko sen kirjoittaa. - - - Mä oon itse joskus ollut huomaavinani, että kun kirjoitan esmes jostain satiirisesta esityksestä, niin hirveen niinku nasevasti otettu huomioon esimerkiks yhteiskunnan tämänhetkisiä tiloja tai tilanteita, niin saataan mennä itse myös mukaan siihen sillä tavalla, että kirjoitan samalla tavalla, käytän samoja... - - - (Nainen, s. 1951)

Kysyessäni kritikoilta sitä, *onko jotakin tiettyä taiteen lajia vaikeampi arvostella kuin jotakin toista*, selvästi yli puolet kritikoista oli sitä mieltä, että kyllä vain. Eräs kritikko katsoi, että vaikeimmasta päästä kirjoittaa kritiikkiä on juuri teatteri. Samoin lähes puolessa vastauksista nostettiin esiin musiikki vaikeasti arvosteltavana taiteen lajina. Muutamassa vastauksessa mainittiin myös kuvataide. Perusteluna näille näkemyksilleen kritikit pitivät sitä, että itse ilmaisu musiikissa ja kuvataiteessa ei ole verbaalista, ja tämä vaikuttaa kiertoteitse myös kritiikin kirjoittamiseen. Toisin sanoen kritikko, joka on perehtynyt musiikkiin tai kuvataiteeseen, ei ehkä myöskään itse ole vahvimmillaan silloin, kun teosta pitäisi kuvata verbaalisesti. Eräs kritikko ei vastannut suoraan tähän kysymykseeni ja toinen kritikko totesi, ettei osannut vastata siihen.

Eräs kritikko käänsi koko näkökulmani toisinpäin ja katsoi, että kaikista taiteen lajeista helpointa on kirjoittaa kritiikkiä kirjallisuudesta:

No sanotaan nyt näin, että kyllähän kirjallisuutta on helpoin arvostella. Tästä tietysti kaikki kirjallisuuskritikit sais slaagin, mutta siinä voi palata siihen alkuteokseen. Sä voit koko ajan etsiä siitä lisää, sä voit lukea sitä uudestaan. Teatteriesitys on kerran, sit sä ryysäät himaan ja kirjoitat siitä jutun. - - - Mut et sulla on objekti siinä silmies edessä, sä voit koko ajan referoida sitä ja käydä käsiksi, koska se on sun nenäs edessä. Et siinä mielessä nää katoavien taiteiden kritikit, niinku teatterin, tanssin, musiikin, siis konserttien, niin sen on ainutkertainen tapahtuma, joka sun aivoihin rekisteröityy ja sit siitä kirjoittaa. Että tossa mielessä niin tota kirjallisuuskritikolla on ehkä helpoin osa. (Nainen, s. 1951)

Joidenkin kriitikoiden mielestä kaikkien taiteiden kritisoinnissa on omat lainalaisuutensa ja vaikeutensa eivätkä he nostaneet mitään tiettyä taiteen lajia muiden yläpuolelle. Eräs kriitikko totesi sen sijaan nimenomaan teatterikritiikistä näin:

- - - Sehän ois aivan upeeta, jos mä kriitikkona hallitsisin kaikki ne taiteenlajit, joita teatteriesityksessä käytetään. - - - (Nainen, s. 1959)

Pyysin kritikoita edelleen kuvailemaan sitä, *minkälainen heidän mielestään on hyvin kirjoitettu teatteriarvostelu tekstinä* eli kielellisesti. Samoin pyysin heitä kuvailemaan omaa kielenkäyttöään ja myös sitä, *millä tavoin kritiikki eroaa esimerkiksi uutisesta*. Näihin kysymyksiin saamani vastaukset jakautuivat mielenkiintoisella tavalla niihin näkemyksiin, joiden mukaan kritiikkitekstien tulisi olla ennen kaikkea selkeitä, helppolukuisia ja kielellisesti mahdollisimman ymmärrettäviä. Edellä mainittu näkemys kritiikeistä on selvästi journalistinen ja journalismin kentälle painottuva (vrt. Hellman & Jaakkola 2009), ja useassa vastauksessa painotettiin kritiikkitekstien tätä puolta. Toisaalta yli puolessa saamassani vastauksessa korostettiin ensinnäkin kritiikkien sisältämää luovaa ilmaisua ja kritiikkitekstien esteettisiä ulottuvuuksia sekä toisaalta tietoa teatteritaiteesta, joten näiden vastausten käsitys kritiikistä sijoittuu toisaalta teatteritaiteen kentälle ja toisaalta myös sille akateemiselle kentälle, jossa teatteritaidetta tutkitaan ja opetetaan.

Seuraavassa on joitakin otteita tyypillisistä journalismin kentälle painottuvista näkemyksistä. Näissä näkemyksissä korostui journalismin keskeinen vaatimus kielenkäytölle eli se, että myös kritiikkitekstien kielen pitäisi olla mahdollisimman selkeää yleiskieltä. Tämä näkemys vastaa Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan (2009) esiin tuomaa journalistisen paradigman käsitystä kritiikistä:

- - - siis kielellisesti hyvä teatteriarvostelu on semmonen, joka... Joka mun niinku siis noudattaa tehokasta tällästä tehokasta uut, niinku uutiskieltä kutakuinkin, mä inhoon semmosii kritiikkejä, missä kriitikko briljeeraa jollain tiedotuksilla ja jollain hienoilla sanoilla ja siis semmosii jotenkin niinku että ...tavallaan et se... semmosii se kriitikko haluaa osottaa kuinka paljon sivistyny hän on ja kuinka paljon hän tietää täst asiasta ja se, sen tyyppiset et, jos jos ajatellaan et kritiikki, se on myöskin taloudellista se kieli, sen pitää olla taloudellista ja... ymmärrettävää ja lyhyttä ja yksinkertasta, myöskin, ei mitään... ei mitään semmosta hienostelua jos näin voin sanoo. - - - No se on taloudellista, taloudellista ja selkeetä, yksinkertasii lauserakenteita, päälause, sivulause -tyyppinen... Näin. - - - Tai tietyt kriitikot kirjoittaa... Jotenkin et se lähentelee jo kaunokirjallisuutta niitten tapa kirjoittaa...

Teatterikritiikkejä mut mun mielest se, mä en tekis niin, must se on tyhmää, must se muistuttaa enemmän uutista kuin romaania kuitenkin. (Nainen, s. 1973)

Se on hyvin lukukelpoinen. Se on musta sillai keskeistä, sillä teatteri on Suomessa tilastojen mukaan rakastetuin vapaa-ajan harrastus, niin kriitikko tietää, että lukijoita on ikään kuin monesta laidasta mukana, niin silloin selkeyden vaatimus on a ja o. - - - Mä sanoisin, että se on jollakin tavalla kansanomaista olematta yksinkertaista. - - - (Mies, s. 1943)

Uutistekstin ja kritiikin osa-alueiden väliseen rajankäyntiin kiinnitettiin eräässä vastauksessa huomiota esimerkiksi seuraavasti:

Niin siinä täytyy nimenomaan pyrkiä erittäin selkeää kieltä käyttämään. Että ei pidä olla tällainen kuin [viestinnän emeritusprofessori – M-K.L.] Wiio joskus puhui - - -. Et Wiion rukoushan oli, että luoja varjelkoon meitä yhdistyneistä insinööreistä ja lakimiehistä. Millä hän tarkoitti sitä, että luoja varjelkoon meitä erityisesti niistä kirjoittajista, jotka käyttää spesiaalisanastoo ja sitten äärettömän mutkikkaita lauseita. Ja mun mielestä niin kritikkojen helmasynti on juuri olla tää yhdistynyt insinööri ja yhdistynyt lakimies. Että se on niinku se päinvastanen tapaus. Mahdollisimman selkeesti, hyvällä kielellä. Ja tota, se asia pitää niinku tehdä itselleen selväksi, mitkä on ne tärkeimmät asiat. - - - Et musta tämmöset asiat siis kielelliset, niin se musta määrää, et mikä siellä on se elämiskohta, mistä sä lähet liikkeelle. Siellähän saattaa olla se koko homma se, että siellä on loistava pukusuunnittelija, ja siinä vaiheessa pitää keikauttaa se koko rakennelma. Ei kielellisesti ehkä, mutta rakenteellisesti pitää keikauttaa se eri asentoon. - - - No uutisessahan nyt ei missään tapauksessa kerrota omaa mielipidettä. Että täähän nyt on se varmin tuntomerkki, että kumpi tää on. Ja jos nyt ei oo mitään muita viitteitä siihen, että jos niinku saa semmosen sokkotehtävän, et pitää päättää, niin kyllähän se kritiikki on sitä, että siellä esitetään omaa käsitystä asioista. (Nainen, s. 1942)

Eräässä toisessa vastauksessa kritiikkitekstiin kaivattiin suoraan myös uutistekstin ominaisuuksia seuraavasti:

Että tavallaan kritiikilläkin on olemassa kysyntä, että jos se on sellanen arvottava ja informatiivinen se kritiikki ja asiantunteva, niin silloin se on mun mielestä myöskin uutinen ja ansaitsee myöskin kärkipaikan kulttuurisivulle pääjuttuja. Että tästä meillä on nyt käyty vähän kädenvääntöä, että voiko kritiikki olla pääjuttu vai pitääkö sen olla vähän uutismaisempi, haastattelu tai joku muu. - - - No se on minusta niinku mä sanoin aikasemminkin, että kritiikki on myös uutinen, niin kritiikki on ainakin selkeä mielestäni kielellisesti - - -, ainakin siinä mielessä, että jos se käyttää niinku sanomalehdessä liian oman alan sanoja, niin se pyrkii myös avaamaan, eli ei mennä niiden sanojen taakse piiloon. Sitten toinen asia, että sanomalehtikieleltähän odotetaan sellaisia lyhyitä ytimekkäitä lauseita. Kyllä se minunkin mielestä kun kirjoitat näilläkin leveysasteilla kritiikkiä niin ei se, siis kyllä se viesti menee paremmin perille, kun sinä toteutat sitä uutiskirjoittamisen tapaa. - - - Sanomalehdessä pitää kirjoittaa tosi lyhyesti ja napakasti, silloin vaatii sen kompetenssin, että osaa osuvasti sanoa asioita, niinku sitoa yhteen lauseeseen.

Se on varmaan se ideaali, että mä yritän löytää ensin siitä teatteriesityksestä sen asian, ja sitten mahdollisimman lyhyesti... - - - Että välttää tautologiaa, värikästä kieltä, ei liian vaikeita sanoja. - - - kyllä nykyään esmes kritiikkeihin haetaan se semmonen kärki. Et niinku uutisissa puhutaan uutiskärjestä, niin kyllä kritiikeissäkin on se semmonen kärki. Liittyy siihen kun mä ajattelen, että se kritiikki on myös uutinen. - - - mutta silloin kun on monitaitonen kritiikko, niin se pystyy myöskin näkemään sen kärjen, eikä sen tarvi turvautua kaavoihin. - - - (Nainen, s. 1959)

Teatteritaiteen kenttää sivuavaa eli nimenomaan esteettisesti painottuvaa kielenkäyttöä sivusivat puolestaan useat näkemykset, joissa kritiikkien kieleen toivottiin ilmaisuvoimaa ja rikkautta. Tämä näkemys vastaa puolestaan Hellmanin ja Jaakkolan (2009) esiin tuomaa esteettisen paradigman käsitystä kritiikkiteksteistä. Eräs kritiikko toimi samanaikaisesti myös kirjailijana (ks. seuraava neljäs sitaatti), mikä on erinomainen osoitus kyseisen kriitikon kyvystä liikkua ainakin kahdella eri kentällä. Seuraavassa on joitakin otteita kyseisestä näkemyksestä:

Ensinnäkin, ettei siellä ole virheitä, kielivirheet on aika ikäviä, vaikka muuten kirjoittaisi sujuvasti. Kieli on rikasta, ja että se on ilmaisuvoimaista, että se kertoo kohteestaan jotakin ja tietysti, että se on kielellisesti selvää, että tiedetään mitä kerrotaan, niin mitä sillä tarkoitetaan. Kyl mä itse pidän myöskin sellaisesta vähän metaforisesta ilmaisusta, joka on niin kuin runoa, että lauseella voidaan ilmaista myös kuvaannollisesti. - - - Kyllä varmaan se arvottava ja tulkitseva on paljon laajempi, tietysti uutisetkin arvottaa ja tulkitsee mutta niin, mun mielestä kritiikki - - - siihen täytyy tulla se kirjoittajan persoona eli varmaan hyvä kritiikki on kirjoittajansa näköistä eikä kohteensa näköistä. - - - (Nainen, s. 1941)

- - - Därför tycker ja att teaterkritik e vädit krävande, för man s, de e så många olika element där, att hela tiden hålla reda på o, o bedöma under den korta tid som föreställningen pågår. - - - (Nainen, s. 1943)

Den är tydlig. Tanken är tydlig. Jag fäster mig kanske speciellt mycket vid språket, eftersom jag är författare. Man borde också i någon mån ge läsaren en bild av vad man faktiskt ser. Sedan bör det hela sättas i en större kontext, på något vis. - - - Nyheter är mera rapporterande, de försöker framställa en objektivare bild. - - - (Nainen, s. 1974)

Hyvä arvostelu sisältää hyvää kielenkäyttöä, huumoria, nasevuutta ja terävyyttä. Mieliپیteet on perusteltu! - - - Kirjoittajaminä näkyy vahvasti, ja pitääkin näkyä. Taiteelliset tekstikeinot ovat sallittuja, ei tarvitse edetä niin suoraviivaisesti kuin uutisen kanssa. (Nainen, s. 1980)

Esteettisen paradigman käsitys kritiikkitekstien ilmiästä sisälsi etenkin sen ajatuksen, jonka mukaan kritiikkiteksti saa olla osoitus kirjoittajansa persoonallisesta tyylistä, kuten seuraavissa esimerkeissä:

- - - mä nyt yritän kirjoittaa niin, että se, se ei oo tylsää, eikä se ois niinku tiedottamista vaan se ois pikemminkin lähestyis niinku esseetä, jossa voi lähestyä asioita niinku persoonallisestikin. - - - (Nainen, s. 1951)

Mikä kritiikin kielessä on tärkeitä, emmä osaa tohon sanoa muuta kuin, että se on jollain tavalla sen kriitikon persoonallista kieltä, jossa mielellään näkyy myös sen esityksen heijastumia. Mä itse pidän hirveän paljon sellaisista kritiikeistä, jotka jotenkin kielen ja rakenteen tasolla niin kuin heijastelee sitä esitystä. Se on yksi sellainen hirveän hyvä kritiikkiin kuuluvan kuvailun väline, eli että ikään kuin kirjoittaa vähän niin kuin sen kohteensa näköistä kieltä. Tällä mä en tarkoita mitään imitaatiota tai jäljittelyä - - -. Mutta että mä en nyt antaisi sellaista vaikutelmaa, että taidekritiikki on jotain niin kuin iloista vastuuttomuutta, mitä niin kuin tollainen uutisjournalismi ei ole tai ei voi olla, mutta niin kuin, taidekritiikki voi niin kuin jättää asioita ilmaan... - - - (Mies, s. 1965)

Erään kriitikon näkemyksessä kritiikkiteksteistä painottui selvästi akateemisen kentän vaikutus:

No tietysti öh sanoisin että öh on tunnettava teatteria ja sen ilmiöitä riittävän hyvin että pystyisi löytämään oikeat sanat oikeille asioille. On tunnettava näyttelemistä.. enemmän kuin sitä yleensä siitä tiedetään on tunnettava.. näitä teatteri...mahdollisuuksia ööh skenograafistakin puolta ja on tunnettava kirjallisuutta niin että pystyy jotakin... lukijoille välittämään siitä että mihin suuntaan tämä kirjallisuutta tuotteena... teos menee onko sillä sitten arvoa että tässä suhteessa eli tämmösiin asioihin joutuu laajalla skaalalla puuttumaan mutta... raja on siinä että milloin asia siirtyy tämmöseksi tieteelliseksi spesiaalitiedoksi ja miten kauan se pysyy yleistarkoituksena. - - - (Mies, s. 1932)

Näin Hellmanin ja Jaakkolan (2009) otaksuma journalistisen ja esteettisen paradigman keskinäisestä valtataistelusta kulttuurijournalismissa asettuu haastatteluaineistoni perusteella mielenkiintoiseen valoon. Tutkimieni kriitikkojen keskuudessa valta-asema olisi toistaiseksi vielä esteettisellä paradigmalla – bourdieulaisittain siis teatteritaiteen ja myös akateemisella kentällä –, mutta edellä esitetyn muutosteeman myötä voidaan kysyä, kuinka kauan tilanne säilyy tällaisena. Varsin kuvaavaa on, että pari kriitikkoa nosti vastauspuheessaan esiin yhtäaikaaisesti sekä journalismin kentän että teatteritaiteen kentän ajattelua kritiikkien kieltä määritellessään. Tulkintani mukaan nämä kriitikot tuntuivat olevan ammatillisessa mielessä erittäin tietoisia omasta kielenkäytöstään ja näkivät itsekkin journalismin ja teatteritaiteen kenttien kaksijakoiset vaatimukset

suhteessa omaan kielenkäyttöönsä. Se, että kyseiset kriitikot ylipäättään kykenivät pohtimaan asiaa, on mielestäni jälleen oivallinen osoitus heidän pitkälle viedystä professionalismistaan kriitikon ammatissa. Seuraavassa on otteet näistä vastauksista:

No, minusta niin kuin se pyrkii parhaimmillaan esittämään asiansa tän nähdyn esityksen hengessä eli sen esityksen kieli ja henki pitäisi niin kuin heijastua siinä tavassa jolla kritiikki kirjoitetaan. - - - No, mä oon ainakin pyrkinyt mahdollisimman suureen selkolukaisuuteen. Se on myös niinkuin sanomalehden tehtävä tavallaan kirjoittaa niin selkeästi ja ymmärrettävästi kuin mahdollista. Että tällainen niin kuin alan sisäinen slangi pitäisi pyrkiä suomentamaan. - - - Ihan kokonaan, että uutinenhan sisältää faktat. Kritiikki niin, toki senkin täytyy sisältää faktat. Mutta se on musta niitten mielikuvien peilaamista ja sen elämyksen peilaamista, ja analysointia, ja niin kuin itsensä kautta uloskirjoittamista, mitä on teatterissa kokenut. Musta niin kuin se kokemus ja elämys on siinä etusijalla. Uutisessa lähdetään ihan puhtaasta faktasta eli se on niinku ihan eri lajityyppi. (Nainen, s. 1946)

- - - tai niinkun kahden ääripisteen väliä, niin, että toisessa laidassa on se kommunikatiivisuus, että kenelle kaikille se kommunikoi, ja toisessa laidassa on informatiivisuus. Ja näiden kahden asian välillä mä neuvottelen. Että ... jos mä yritän kirjoittaa kaikki jutut niin, että kaikki sen ymmärtää, niin mitä mä pystyn niillä sitten enää välttämään? Sen informaatioarvo? ... Mutta sit taas jos mä yritän tunkee sinne ihan hirvittävän määrän informaatiota, mutta se muuttuu käsittämättömäksi, jos se ei kommunikoi enää kenenkään kanssa, niin sekään ei ole tarkoituksenmukaista. Että mä tavallaan myöskin tavallaan joka ikisessä yksittäisessä kritiikissä neuvottelen sen, että kenelle, tai miten hyvin tää kommunikoi, ja mitä sisältöjä se välittää. - - - (Nainen, s. 1964)

Etsin kriitikkojen näkemyksiä kritiikkiteksteistä myös kysymällä suoraan sitä, *tunsivatko he klassisen kritiikin kaavan*. Eräs kriitikko ei vastannut tähän kysymykseen, koska hän oli sivunnut kyseistä asiaa jo toisessa vastauksessaan. Kukaan haastattelemistani kriitikoista ei suoraan tunnustanut sitä, etteikö olisi tuntenut klassista kritiikin kaavaa. Valtaosa kriitikoista tuns mainitun kaavan, mutta tunnusti kuitenkin samalla, ettei ole itse kirjoittanut kyseisen kaavan mukaisesti kritiikkiä. Pari kriitikkoa kiersi kysymykseni alkamalla heti analysoida tarkemmin esittämäni kaavaa. Seuraavassa on otteita muutamista vastauksista:

Mä en oo ton kaavan mukaan kirjoittanut, mutta ilman muuta olen sitä mieltä, että nuo kolme tekijää on ne, jotka ovat mukana, mutta jotka on ehkä erotettavissa analyysin näkökulmasta eli on kyl hyvin vaikeaa sanoa missä menee kuvauksen ja tulkinnan ero ja olen melkein sitä mieltä, että jos ei oivalla kuvaukseen sisältyviä tulkinnan ja arvottamisen elementtejä, niin voi ehkä arvioida omaa toimintaansa objektiivisempaan kuin se on. Sillä kuvaaminenhan on jo toimintaa, joka sisältää arvottamista. (Nainen, s. 1941)

No, toi kaava on oikein hyvä ja käyttökelpoinen. Varmasti jokainen hyvin rakennettu juttu sisältää nämä kaikki elementit. Mutta harvoin sitä niin tietoisesti ajattelee, että nyt tulkiten ja nyt kuvaan ja nyt arvotan, vaan se esityskin sanelee sen, että missä järjestyksessä nämä asiat tulevat esiin. Mutta oikein hyvä kaava. (Nainen, s. 1946)

- - - Minusta siis on pakko osata pelisäännöt, että niitä voi rikkoo. Että, ei siis niinku ilman niitä voi alkaa kirjoitteleen mitä sattuu. - - - Mun mielestä siis tän mä oon itse opiskellut jo opiskeluaikana, mun mielestä se oli hyvä että mä löysin sen jostakin, se ei ollut muistaakseni kritiikin etiikka vaan se oli journalistin etiikka. Et on vastuussa neljälle taholle; itselleen, sille foorumille, jossa esiintyy, sille josta kirjoittaa ja sille, jolle kirjoittaa. Ja tää on minusta sillä tavalla tärkeä, että se pitää tasapainossa. Että jos jonkun näistä kohdan, jonkun kohdalla unohtaa vastuunsa, niin sillon se myös vinksauttaa väärrään. - - - (Nainen, s. 1942)

Nå ja tycker ju att de här, de här tre bitarna där e, e, int har de liksom blivi sämre av att de e kända o klassiska, utan de e faktiskt, de e relevanta delar av...av de va man gör. - - - de e helt enkelt en arbetsbeskrivning för en kritiker, de här, tre elementena, de e liksom...de e dom,mm, ska vi säga...kainalosauvat, eller nånting som man stöder sig på när man vill, när man bygger upp sin kritik, som sen kan bli lite hu somhelst, o man kan bryta ner de här, men att man, dehär e liksom utgångspunkten, man har dehär...koderna, eller de här, just sänhåra...kryckor, som man stöder sig på. O de e, ja tycker att de e, de e, jätte bra grundelement. (Nainen, s. 1943)

Kysyessäni kritikoilta sitä, *mitä sana kritiikki heille henkilökohtaisesti tarkoittaa, toisaalta teoriassa ja toisaalta taas käytännössä*, eräs kriitikko totesi, ettei osaa vastata. Vastaukset olivat varsin mielenkiintoisia bourdieulaisittain nimettyjen yhteiskunnan eri kenttien näkökulmista. Kriitikkojen näkemyksistä hahmottuvat niin akateeminen kenttä, teatteritaiteen kenttä, journalismin kenttä, kulttuurintuotannon kenttä kuin myös politiikan kenttä. Ainoastaan talouden kenttää ja sen toimintaa ei tulkintani mukaan vastauksista löydy.

Parissa vastauksessa näkyi ensinnäkin teatteritaiteen kenttä ja myös akateeminen kenttä siten, että kriitikot olivat taipuvaisia asettamaan kritiikit ikään kuin osaksi teatteritaiteen kenttää ja/tai akateemista kenttää, mistä seuraavat esimerkit:

- - - näen, että sen pitäisi osoittaa teoksen sijoittamista laajempaan taiteen tai laajempaan teatterin kokonaiskäsitykseen. (Nainen, s. 1941)

No .. kyllä mä oon sitä mieltä, että sivistysvaltiossa täytyis olla, jos nyt on olemassa julkista tiedotustoimintaa ja niinku medioita, niin taiteen välittämisessä täytyis olla yks osa-alue olemassa, ja se on siis tää kritiikki. - - - Niin se, että joku

siitä, joku jolla on perspektiiviä ja asiantuntemusta, niin se on ihan historiankirjoitusta parhaimmillaan. Mä näkisin sen just niinku aika konkreettisena siltä pohjalta, että se on niinku kulttuurihistoriaa. Pieni osa-alue joka kuitenkin teatterin kohdalla on aika merkittävä, koska mitään ei aikaisempina vuosisatoina tästä ole edes jäänyt. Että se on aika uutta, että mitään videotallenteita on alettu tekemään. Et mä nään sen niinku silleen tavallaan osana historiankirjoitusta. Että mä en näe sitä aivan järkyttävän tärkeänä niinku tekijöille itselleen olevana palautteena tai... mut se merkitys niinku liittyy tohon historiaan ja ton historian tallentamiseen. - - - (Nainen, s. 1951)

Edelleen muutamassa vastauksessa kritiikki miellettiin sitä vastoin hyvin käytännönläheisesti ja sitä kautta se sijoitettiin lähinnä osaksi journalismin kenttää, mistä näytteinä ovat seuraavat esimerkit:

Emmä osaa tuohonkaan vastata mitään, tuo on niin paperinmakuinen kysymys, mä lähestyn tätä työtä hyvin käytännöllisesti eli päivästä päivään tavallaan. - - - Käytännössä se tuota noin edellyttää tuota noin niin hyvin monenlaisten asioiden seuraamista. Käytännössä jokapäiväistä työtä. - - - (Mies, s. 1943)

- - - Minulle se on aina ollut työ ja se on ainoa työ mitä mä oon osannut tehdä... - -
- Et en oo koskaan harrastanu probleemien tekemistä semmosista asioista, missä ei oo probleemia. (Nainen, s. 1918)

Lähemmäksi journalismin kenttää ja sen toimintamalleja kuin varsinaisesti teatteritaiteen kenttää asettuvat tulkintani mukaan myös seuraavat näkemykset:

Jos mä ajattelen teoriassa mitä kritiikki tarkoittaa niin mulle se on jonkinlaista... kuluttajavalistusta, niin mä ajattelisin. - - - Käytännössä myöskin, se on sitä samaa että se, ihmisillä on oikeus tietää mitä ne on menossa katsomaan eli tavallaan että... Ei osteta sikaa säkissä, se on se mun lähtökohtani kritiikin kirjoittamisessa. (Nainen, s. 1973)

Se on niin kuin tavallaan valistuneen katsojan näkökulma, että koen olevani kriitikkona se henkilö, joka välittää teosta tekijältä katsojalle, edustaa tavallaan katsomoa. - - - (Nainen, s. 1946)

Pari kriitikkoa määritteli kritiikin taitavasti osaksi sekä journalismin että myös teatteritaiteen kenttää, kuten seuraavassa esimerkissä:

No, mä luulen että kritiikki... mä pidän sitä kaikkein tärkeimpänä, että se tarkoittaa julkista keskustelua, arvoasetelmien tekemistä tai arvottamisen taitoa edeltää tää niin kuin ajatus julkisesta keskustelusta ja siinä mielessä niin kuin kritiikki on kuitenkin tällaista kommunikaation luomista, ja että kriitikon keskeinen tehtävä on nimenomaan olla jonkinlainen tällainen kommunikaation väline - - - vaan että kritikko ikään kuin kirjoittaa auki sitä kenttää, jossa on teatterin tekijöitten ja

katsojien ja kritikon itsensä lisäksi myös koko niin kuin tää taiteen kenttä ja teatterin perinne ja ympäröivän yhteiskunnan todellisuus ja sitten aina tietysti tekee ne valinnat sen arvosteltavan esityksen oman painoarvon mukaisesti. - - - Käytännössä se merkitsee niin kuin sitä samaa julkista keskustelua - - - . (Mies, s. 1965)

Eräs kriitikko kytki oman kritiikin kirjoittamisensa kaikkein lähimmäksi politiikan kenttää seuraavasti:

No, kritiikkihän ensiksi assosioi kriittisyyteen ja mä oon syntymäkriitikko eli asiat ei ole mulle itsestään selviä sellaisina kuin miltä ne näyttää tai miltä niitten halutaan näyttävän eli mä olen tällaista asioitten taakse menevää sorttia ja sitten kun mulla on tää poliittinen valvutuneisuus eli siis mä olen myös selvillä talous- ja yhteiskuntateorioista, oon ollut poliittisen osaston puheenjohtaja ja sihteeri ja puoluekokousedustaja ja tän tällaista eli mä katson maailmaa vähän niin kuin laajemmista perspektiiveistä kuin vain esteettisistä perspektiiveistä eli mulla on tää peruskriittisyys, mutta mä en sanois sitä, että se on kritiikkiä vaan, että se on niin kuin asioihin perehtymisen, asioitten tutkimisen ja taustojen penkomisen, sehän ei aina onnistu kaikessa kiireessä, mutta että yritettäis katsoa asioita vähän niin kuin laajemmalla perspektiivillä. - - - Ajatuksen täytyy käydä ennen kirjoittamista. Lauseen täytyy olla ajatuksen jatke. Silloin siitä yleensä tuleekin selkeä. - - - (Nainen, s. 1945)

Muutama kriitikko pohti edelleen kritiikkien sisältöä syvemmin, kallistumatta sen kummemmin bourdieulaisittain minkään tietyn, nimetyn kentän puoleen. Kyseiset pohdinnat ovat tulkintani mukaan osoitus kunkin kritikon varsin pitkälle viedystä professionaalisuuden asteesta. Seuraavassa on muutama esimerkki näistä pohdinnoista:

No siis kritiikki on vapaan yksilön vapauden käyttöä eli toisin sanoen vapautta muodostaa oma mielipiteensä siihen, mikä on hyvää, mikä on huonoa, mikä on joutavanpäiväistä, mikä on tavoittelemisen arvoista ja niin edelleen - - -. Tämä perusta tulee myöskin sillä aina säilymään - - - toinen asia on myöskin se, että on kaiken tasoista kritiikkiä - - -. Kritiikki on siinä mielessä venyvä käsite, että se voi muuttua välillä.. Oikeammaksi ja paremmaksi, osuvammaksi välillä taas... Huonontua jompaan kumpaan suuntaan joko siitä, että... siitä tulee tällaista turhaa tunneperäistä haukkumista tai sitten siitä, että se tekee kompromisseja, ei sano suoraan, mikä vaikuttaa hyvältä ja mikä huonolta vaan luistelee, koettaa valita sanoja tai suorastaan hämäävästi tukee jotakin virtausta tai pyrkimystä, jota joka on - - - toimittajalle tärkeä, mutta joka itse asiassa... - - - on vääristynyttä, siis kehu kehumista taikka halveksivaa mitätöintiä tai sitten myöskin ihan täysin vaikenemista jostakin ilmiöstä, jota pidetään hankalana - - -. (Mies, s. 1932)

Niin. No, kyl mä voisin aika paljon kallistua sinne kreikkalaisten puoleen, että kyllä mun mielestä siinä on taidosta kysymys. - - - Että toinen puoli on havaitsemista, ymmärtämistä, näkemistä ja kuulemista, ihan sillai niinku konkreettisia asioita, ja sitten sen havaitsemisen taustalla on aina tietopohja. Mitä enemmän on

pohjatietoa, sitä enemmän voi havaita, ja niinku työstää havaintojaan. .. Ja sitten toinen puoli on se ilmaisu, se kirjoittaminen, kuvaaminen. Sanallistaminen. Ja ne on molemmat mun mielestä taidollisia alueita. - - - (Nainen, s. 1964)

Kritiikin rakentavasta luonteesta ja kriitikon arkisesta työstä kerrottiin monipuolisesti myös näin:

Nå kritik för mig betyder som - - - de e ett värde, ett värderande och...o i bästa fall så e kritiken...konstruktiv, vare sig den e negativ eller positiv, beroende på hur den har gjorts så att...kritik e liksom de som en kritiker gör när den bedömer ett konstverk, förmedlar sina intryck och sina analyser till allmänheten, läsarna, publiken, tittarna, o på de sättet blir en, en kommunikationslänk mellan ett konstverk och en, dom som kommer för att ta del av dehär konstverket, så de, de e kritik o den kan vara positiv eller negativ men kritik e...konstruktivt arbete. - - - Na, de betyder att ja måst några timmar kanske --- till en teaterföreställning o sitta där, de här timmarna o sen sova o sen följande moron skriva o tänka så att de e liksom arbete helt enkelt. - - - så blir de ju lite så att man arbetar hela tiden, fast man läser nånting eller går på en film eller på en konsert eller ser en konstutställning eller, eller på teater som nu sen e dehär riktiga liksom, lönearbete, men hela tiden arbetar man på nåt sätt, som kulturarbetare, arbetar man hela tiden, man upplever...kultur och samhälle, politik, allt e liksom hela tiden arbete, egentligen, men de e mycky trevligt o positivt arbete, för annars sku man, mycky inspirerande att, hemma också så arbetar man ju hela tiden så fort man bara läser nånting. (Nainen, s. 1943)

Koska bourdieulaisen kielipelin luonteenomainen tunnusmerkki on se, että kukin pelaaja eli yksilö kentillä pelaa ikään kuin vain omaan pussiinsa, pääasiallisena tarkoituksenaan vain pääomien kasaaminen itselleen (ks. Roos 1985, 11 – 12), niin sivusin teemahaastattelukysymyksissäni myös kriitikon työn etiikkaa. Kysyin kriitikoilta, *onko ensinnäkin olemassa jonkinlainen teatterikriitikon etiikka ja noudattavatko kaikki kriitikot sitä*. Eräs kriitikko ei vastannut edellä esitetyn kysymykseni alkuosaan ja pari kriitikkoa ei sen jälkimmäiseen osaan ollenkaan. Pyysin kriitikoita myös hieman *kuvailemaan ikiomaa kriitikon etiikkaansa*. Eräs kriitikko ei myöskään vastannut tähän viimeisimpään etiikkaa sivuvaan kysymykseeni ollenkaan.

Kaikki kriitikon työn etiikkaa käsitteleviin kysymyksiini vastanneet kriitikot olivat sitä mieltä, että etiikkaa on kyllä olemassa, joskaan se ei liiku millään yleisellä tasolla, vaan se on jokaisen kriitikon kohdalla hyvin henkilökohtaista. Tämä henkilökohtainen ulottuvuus oli kriitikoiden vastauksissa tiukasti sidottu kunkin kriitikon omaan kielenkäyttöön, kuten seuraavassa huomiossa etiikan ja oman kielenkäytön välisestä sidoksesta:

Pitää kirjoittaa hyvin... Ja valita sanansa huolellisesti. - - - (Mies, s. 1955)

Useassa vastauksessa nostettiin etiikan kenties tärkeimpänä ulottuvuutena esiin yksittäisen kriitikon rehellisyys ja tinkimättömyys. Tämä uskollisuus omalle itselle on bourdieulaisittain tärkeä huomio, koska haastattelemani suomalaiset teatterikriitikot vaikuttavat tältä osin hyvinkin valveutuneilta ja varsin vastustuskykyisiltä kenttien painostukselle. Seuraavassa on joitakin haastatteluotteita kriitikkojen itsenäisyydestä, mikä liittyy kiinteästi journalistien ammattietiikkaan:

Sanon omat, sanoo oman rehellisen mielipitei, öö piteensä kyseessä olevasta esityksestä tai taiteen tuotteesta mutta millä tavalla sen sanoo, sanooks sen rajusti tai sanooks sen kiltimmin, pyöreemmin, niin se on sitten temperamenttikysymys. - - - No, minä luulen että minä oon ollu liian kiltti. (Nainen, s. 1918)

Mä luulen, että jokaisella on oma henkilökohtainen etiikkansa. Mä niin kuin ainakin haluaisin lähteä, mä en tiedä miten se toteutuu, niin jostain sellaisesta, että silloinkin kun kirjoittaa negatiivisesti, niin yrittäis olla henkilökohtaisesti loukkaamatta ketään tekijöistä. - - - Ei pitäis koskaan lähteä niin kuin myötäilemään tekijöitten lähtökohtia, ja niin kuin nöyrytmään tai kulkemaan niin kuin heidän viitoittamiaan tulkintapolkuja, vaan luoda niin kuin omat siltä pohjalta mitä näkee. Sellainen niin kuin rehellisyys itselle on musta niin kuin se tärkeä lähtökohta. (Nainen, s. 1946)

Rehellisyys. Rehellisyys on musta kaiken a ja o. Siitähän syntyy se, että lukija ikään kuin oppii lukemaan niinku kriitikon tekstejä. - - - (Mies, s. 1943)

- - - Jaa mitähän se olis, kyl varmaan se on niin yksinkertaista kuin tehdä oikeutta esitykselle. (Nainen, s. 1941)

Tuttujen jutuista itsensä jäävääminen ja totuuden puhuminen, siinä varmaan kaksi tärkeintä taetta sille, että kriitikko kirjoittaa eettisesti kestäviä arvioita. (Nainen, s. 1980)

Siis totta kai hirveen tarkkaan kun miettii suhteessa niin kuin tekijöihin, sillä eihän niin kuin väärää todistusta lähimmäisistä voi antaa. Tietää miten hirveen herkästi taiteilijat lukee näitä kritiikkejä, etä kielellä rakennat ikään kuin sen verkon, millä sen oman asenneilmaston sitten syötät, - - -. Eli kyllä mä tunnen itseni hyvin eettiseksi ihmiseksi, mutta emmä nyt kritiikin yleistä etiikkaa irrallaan muusta osaa esittää. Se että on vilpittöä ja avoimesti esittää sen minkä esittää ja pyrkii sen niin kuin perustelemaan. Teatteri on sellaista kollektiivista, se tuontantopuoli, näyttelijät on hyvin monet hyvin herkkänahkaisia, mutta tietävät sen itsekin. (Mies, s. 1965)

Erään kriitikon puheesta sai sen käsityksen, että hän ei yksinkertaisesti tuntenut

Journalistin ohjeita tai ei ainakaan ollut soveltanut niitä omassa kriitikon työssään:

No mun mielestä sitä yleistä etiikka ei ole. Et joka ikisellä tavallaan on, on omansa. Oma sovelluksensa siihen. Mun mielestä yleistä ei myöskään voi asettaa. Sitähän siitä voi... etiikka, sehän on moraali. Ja sillon se tulee jostain ulkoa, ja sitä instanssia, joka sen asettaisi, ei ole. (Nainen, s. 1964)

Eräs kriitikko innostui erittelemään suomalaisen ja brittiläisen tradition eroja kritiikin kirjoittamisessa ja suhteutti asiaa myös omaan kirjoittamiseensa seuraavasti:

- - - omakohtanen kokemus on se, että kyllä suomalaiset teatterikriitikot on vastuullisia. Et se on aina se, et esmes Englannissa on voinut sanoa, että tolla näyttelijällä on levee perse, ja se saattaa päätyä sitten raastupaan. Mut Suomessa ei kukaan edes yritä tällasta. Et, et ollaan oltu hirveän kilttejä, mikä johtuu siitä, että kulttuuri on nuorta, ja painettu sana on pyhää. Mut esimerkiksi Englannissa, mikä pamflettikirjallisuus lähti jo 1500-luvulta, - - - niin traditioerot kyllä näkyvät edelleen. Että esimerkiksi Englannissa saatetaan sanoa tosi suoraan ja tosi henkilökohtaisesti, että se ei oo täällä koskaan ollu mitenkään pinnalla. Että lapsuksia nyt sattuu jokaiselle, mutta kyl mä uskoisin, että kaikki kirjottajat kirjottaa niinkun... Ei siinä ammatissa voi hirveen kauan olla, jos on täysin kyyninen, negatiivinen asenne siihen. Siitä ei tuu mitään. - - - Mutta tota, kyl mä yritän olla niinku sillä tavalla rehellinen omille mielipiteilleni, että mä en kirjoita itseäni vastaan. Jos mä oon jotakin mieltä, niin sitten mä kyllä sen sanon. Tosin täytyy sanoa, että mä oon ollu huomaavinani, että kyllä tässä iän myötä pehmenee. - - - Että siinä suhteellisuuden taju ehkä kasvaa iän mukana, et ei viitsi ruveta vaahtomaan. - - - (Nainen, s. 1951)

Usea kriitikko esitti bourdieulaaisessa katsannossa varsin osuvia huomioitaan siitä, miten ihmiset käytännössä toimivat sosiaalisessa todellisuudessa eri kenttien vaikutuksen alaisina. Seuraavissa vastauksissa näkyvät hyvin sekä teatteritaiteen kenttä että journalismin kenttä, jolla kyseiset kriitikot itse seisovat:

- - - et selvästi on olemassa jotain niinku suosikkeja ja sit kato ku kriitikot pyörii niis samoissa bileissä ku mis nää taiteilijat pyörii ja sitte tietenki... ollaan ihan fiiliksis jos tavataan joku henkilökohtanen tuttu, - - - kylhän sen näkee selvästi niist teksteistä et kriitikko halua niinku lipoo johonki suuntaan ja sit toisaalta niinku jotain toista, - - -. No se mun kriitikon etiikkani on semmonen, et mä pyrin... pyrin kirjoittamaan kaikist samalla tavalla... Siis samoista lähtökohdista huolimatta siitä että pidänpö mää näist tekijöistä henkilökohtaisesti vaiko enkö... - - - et mä en etukäteen lynkkaa mitään esitystä tai sit toisaalta oo etukäteen sitä mieltä, et tää on varmaan mahtava, koska tässä on niin mahtavat tekijät... - - - (Nainen, s. 1973)

Kaikki kriitikot .. minä ajattelen vain sen sillä tavalla, että se on jokaisen oma ratkaisu, mutta kyllä siinä on myös tavallaan olemassa sellainen taiteenlajin sisäinen valvonta, näkymätön valvontasysteemi - - - että sitten jos esmes työryhmä tai yleisö kokee, että kritiikki on ollu kohtuuton, niin siitä todennäköisesti käynnistyy keskustelu. - - - Että kyllä mä uskon, että sen takia tavallaan pysytään ruodussa. - - - en mä ymmärrä, että miten kriitikko vois edes rikkoa sen, muuten kun menemällä sitten henkilökohtaisuuksiin, ja sehän on sitten jo oikea rikosasia. -

- - No ainakin mulle yks ohjenuora siinä mielessä on että mä yritän pitää kritiikkiä niinku linjassa. - - - että mä en edes muhi teatterilaisten, niinku mä aikasemmin sanoin, että teatterilaiset muhivat omista liemissään, toisin sanoen ne istuu yhdessä kulttuurikapakoissa ja muuta. Että minä en ui niissä liemissä, ja mä tavallaan tarkoituksellakin yritän, vältän olematta ystävystymättä niiden kanssa, että se minut niinkun - - - jääväs mut niinku sitten arvostelemasta, että tyyliin ystävää ei sitten arvostella. Ja ja sillä tavalla se kyllä vaatii kovaa luonnetta, niinku mä puhuin, että tiedotustilaisuuksissakin pieni joukko aina tiedottaa, ja sä väistämättä tulet tutuks heidän kanssaan, - - -. Se vaatii niinku tavallaan semmosta sydämen kovettamista. Myös siinä, että ei niinku lähe siihen hommaan mukaan. - - - Että tähän on myöskin etiikkaa. Ja tietenkin etiikka on myöskin se, että ei henkilökohtaisuuksiin mennä. Tarkastellaan lähinnä sitä teosta, eikä niinkään tekijöitä. - - - (Nainen, s. 1959)

Myös seuraavassa etiikkapohdinnassa hahmottuvat hyvin teatteritaiteen kenttä ja journalismin kenttä, joille molemmille kentille kriitikko on tekemisistään ikään kuin vastuussa:

No se on juuri se, että pitää sisäistää nää, että on vastuussa itsellensä, sille tiedotusvälineelle, niille joista kirjoittaa ja niille, joille kirjoittaa. Ja nää kaikki pitää olla, että ne vois luetella missä järjestyksessä tahansa. Et jos niistä joku nousee tois-, jotakin muuta tärkeämmäksi, niin silloin minusta se ei ole ihan hyvä. (Nainen, s. 1942)

Eräs kriitikko kiinnitti etiikasta puhuttaessa huomionsa siihen, miten erilaiset resurssit esimerkiksi teatteritaiteesta kirjoittavalla erikoislehdellä ja iltapäivälehdeillä ovat sille, että kriitikko ylipäättään pystyisi kritiikeissään noudattamaan omaa kriitikon etiikkaansa. Kyseinen kriitikko näki iltapäivälehden toimittajan tilanteen etiikankin suhteen paljon huonompana kuin taidealan erikoislehden kirjoittavan kollegansa siitä syystä, että palstatilasta joudutaan iltapäivälehdessä kovasti tinkimään:

Ahaa, e, etik, jo. - - - olika medier, om vi tar en, en, en, en teaterkritiker som skriver för en, en dagstidning, en, en, en, en, en teatertidning eller en kvällstidning, - - -, men att de handlar om att, att dedär att tyvärr såna som skriver fö kvällstidningar måst ju skriva väldigt kort...o då blir de ganska sådär...snuttifierat, de blir inte dedär väldigt kanske analytiskt, de blir mera en såndär presentation. Men de handlar int om att, att, att, att där e nå fel på den personens etik utan de e bara de att den stackars personen har fått direktiv från sin tidning att de ska vara tusenfemhundra tecken text. O då ryms de nog int mycky me där. - - - (Nainen, s. 1943)

Halusin teemahaastattelujeni avulla saada käytännönläheisen käsityksen siitä, miten bourdieulainen kielipeli teatterikriitikkojen mielestä tosiasiaassa toimii. Tämän vuoksi kysyin kriitikoilta sitä, *onko olemassa jonkinlainen normikehikko niin kutsutulle hyvälle*

teatterille. Kysymykseni tähtäsi sen hahmottamiseen, millä tavoin bourdieulainen kielipeli ehkä käytännössä luo määrätynlaista normistoa niin kutsutusta hyvästä teatterista. Samoin kysyin kriitikoilta sitä, *pitivätkö he itseään tällaisten normien luojana*. Edelleen kysyin kriitikoilta sitä, *voiko yksittäinen teatterikriitikko kiertää kyseiset normit* ja mitä sitten tapahtuu, jos kriitikko kiertää edellä kuvatunlaiset normit.

Näkemykset teatterimaailman yhteisen normikehikon olemassaolosta jakaantuivat melko tasaisesti. Useat kriitikot katsoivat, että jonkinlainen kirjoittamaton normikehikko niin kutsutusta hyvästä teatterista on olemassa sosiaalisessa todellisuudessa ja samoin monet kriitikot olivat päinvastoin sitä mieltä, että tällaista normistoa ei yleisellä tasolla ole. Seuraavassa on muutama näkemys normikehikon olemassaolosta:

Hm... No, on varmaan mut se muoti vaihtelee, se on aina vähän semmosta et se riippuu ajasta että... On, kyl varmaan on olemassa semmonen että se jostain lähtee et jotkut tietynlaiset jutut on nyt muotia ja sitten kaikki me kriitikot sit kilvan sitä ihaillaan ja sit se muuttuu. (Nainen, s. 1973)

Siis, totta kai on ja tää on asia mihin kriitikkokin voi omalta osaltaan yrittää vaikuttaa, ja sitähan tietysti koko ajan rakennetaan ja nykyisin hyvin tietoisestikin rakennetaan, vähän liiankin tietoisesti, että aika niin kuin omaan nokkeluuteensa kompastutaan, mikä on jotenkin uusi ilmiö, että ennen kriitikot oli taiteellisia, että menttiin sitten metsään jos menttiin... (Mies, s. 1965)

No kyllähän sellanen kulkee, kulkee niinkun, miten sen nyt sanois, kansanperinteenä ehkä, mutta mielikuvarintamalla kulkee kyllä. Kulkee semmonen kuvitelma. - - - Mun mielestä ne on niitä mielikuva-asioita, ne liikkuu ja putkahtelee ja vaikuttaa taustoilla ja sivustoilla ja luennoissa. (Nainen, s. 1964)

Et onhan siellä nyt sitten jotain, että siis tavallaan sellanenhan on - - -. Kyllä, väistämättä on niin, et jos sanot juu, niin sit sä oot jollekin jo sanonut ei. Vähän kun yhteen suuntaan kumarrat, niin toiseen pyllistät, et jos sanoo jonkun asian niinku hyväksi niin samallahan sä kyseenalaistat tai ainakin teet sellasen kysymyksenasettelun, että onko toi muu sitten huonoa, kyllä niitä väistämättä niitä normeja tulee asetettua. (Nainen, s. 1951)

Mielenkiintoista bourdieulaisittain on se, että kriitikkojen vastausten kirjo teatterinormien olemassaolosta jakaantui toisilleen täysin vastakkaisiksi näkemyksiksi. Seikka voidaan bourdieulaisittain tulkita niin, että suomalaiset teatterikriitikot eivät tässä suhteessa muodosta mitään yhtenäistä ryhmää, joka ikään kuin yhteisvoimin vetäisi teatterinormiston köyttä johonkin tiettyyn suuntaan, vaan itse kukin

haastatteleman journalistin kentällä pelaava teatterikriitikko pelaa ikään kuin vain omaan pussiinsa. Seuraavassa on pari esimerkkiä niistä puheenvuoroista, jotka eivät myöntäneet yleisen normiston olemassaoloa hyvästä teatterista. Vastausten loppupuolella näkyy kriitikon oma suhtautuminen siihen, onko hän itse luomassa tuota mahdollista normistoa niin kutsutusta hyvästä teatterista vai ei:

Ää...ja tycker att...dehär bra, - - - först måst man ju fråga sig att va, va betyder bra...va e bra teater? Va e de? O där kan man int säga att nånting e bra...och annat e dåligt, att va e de? - - - de e så subjektivt också, o man kan int säga, sätta normer för de, för de finns inga normer, för då e de int mera skapande utan då blir de ju nå dogmatiskt. - - - O där, då kan man int säga, ja vill int binda mig till att va e bra eller va e dåligt. Men de finns ju kanske en del som gör det, men ja tycker att dedär e en mycky föråldrad, rad syn på konst o kultur o säga att nånting e, okej man måst kanske säga de ibland i en dagskritik men ja tycker att, att de blir jätte ointressant - - -. Nej, ner me alla normer, ja bryter ner alla normer ja, inga normer. Friheten --- frihet från normer o jäklar o allting jo. - - - Ja e sådär anarkistisk. - - - (Nainen, s. 1943)

Onneksi ei ole. Että hyvä saattaa varioitua niin kuin ihan laidasta laitaan ja pulpahtaa mitä yllättävimmissä teattereissa ja tilanteissa pintaan. - - - Tavallaan, sitähan se työ on, että esitys esitykseltä luo sitä normistoa, että mikä tässä oli hyvää ja mikä toimi ja missä kohtaa oli viesti ja miten se tuli perille. (Nainen, s. 1946)

Eräs kriitikko toivoi, että normikehikko olisi olemassa, joten tämäkin vastaus voidaan tulkita niin, ettei normeja kriitikon mielestä ole. Kyseinen nuoremman polven kriitikko toivoi tosin itse luovansa tuota normistoa:

Sådana måste väl förekomma. Det som vi kallar bra teater är väl det som ger oss något. - - - Som teaterkritiker försöker man vara det. - - - (Nainen, s. 1974)

Eräs kriitikko vastasi, ettei tiedä asiaa. Hänkin kuitenkin myönsi luovansa itse omaa normistoaan hyvästä teatterista:

En mä tiedä, toikin on se, että kuka ne normit luo. Jos sä kysyt niinku tekijöiltä tai katseliijoilta tai... tehdään sellasta hirveen paljon turvallisen tasasta ja laadukasta teatteria, koska Suomessa on hirveen hyvät koulutusmahdollisuudet ja tota, koko tää pitkä niinku, realistinen perinne, ja ihmisten niinku harrastelijateatteritaustat... Suomessahan käydään järjettömän paljon teatterissa, kun vertaa niinku muihin maihin. - - - - En, mä oon vaan pyrkinyt jutussani aina siihen, että jos niitä seuraa vähääkään pidempään, niin niistä sais käsityksen, että mikä on mun teatterinäkemykseni. Et mä niinkun yritän olla rehellinen niinku siinä suhteessa, että mä aina ilmotan, että minkä tyyppinen teatteri nyt mun mielestä on kaikkein parasta, ja se on tällasta ja tällasta, kun taas tää tyyppi, jota on tässä ja tässä, niin

se ei oo yhtä kiinnostavaa kuin tämä ja tämä. Et mä yritän kaikissa esityksissä siis jokaisessa jutussa, niinku että antaa lukijalle käsityksen siitä, mikä on se mun mielestä oleva hyvä teatteri, että lukija vois sitten päätellä itse, että onks hänellä samanlainen vai erilainen näkemys. - - - (Nainen, s. 1951)

Muutama kriitikko piti normikehikon olemassa oloa mahdollisena, muttei itsestään selvänä, mistä esimerkki:

Jos on, en ole sitä koskaan noudattanut, enkä ole vaatinut noudattamaan mitään hyvää makua - - - ehkä sellainen normisto on joillakin - - -. No, jos sellainen on niin mä sitten olen tahattomasti kiertänyt sen. On joitakin arvosteluja, joissa olen ollut täysin eri mieltä kuin valtakriitikki esim. on tai mitä valtamedia on - - - eli kyllä mullekin on tehty selväksi, että minkä tasoinen kriitikko mä olen. (Nainen, s. 1945)

Eräs kriitikko pyrösi vastauksensa kuluessa alkuperäisen mielipiteensä näin:

Ei mun mielestäni oo. Hyvä teatteri saattaa tulla mistä tahansa normikosta, kehikosta hyvänsä ja voidaan sanoa, että jos jonkinlainen yhteinen nimittäjä tällä hetkellä sanottais, niin kyllä meillä suurten teattereitten niinku tällainen taiteellinen kumouksellisuus on varsin laimeaa, niin että siinä on kyllä jonkinlainen normi olemassa näköjään. (Mies, s. 1943)

Erään kriitikon mielestä normisto hyvästä teatterista on ollut aikaisemmin olemassa, mutta ei ole enää, mikä taas liittyy aiemmin esitettyyn muutosteemaan:

Sellainen oli aikaisemmin ja se muuttui... öh... - - - mutta voisi sanoa että 80-luvulla se alkoi... jo... heltyä, höltyä... 90-luvulla tuli täydellinen anarkia että saattoi ihan mitä tahansa yrittää esittää teatteria ja 2000-luvulla niin... Anarkia on jatkunu - - -. (Mies, s. 1932)

Teatterikriitikkojen käymän kielipelin luonnetta jäljittivät myös kaksi kysymystäni, joiden avulla tiedustelin teatterikritikoilta sitä, *onko suomen- ja ruotsinkielisten teatterikriitikoiden välillä olemassa jonkinlainen kielimuuri*. Edelliseen liittyen kysyin kriitikoilta myös sitä, *puhuvatko he omasta mielestään samoista asioista suomen/ruotsinkielisten teatterikriitikoiden kanssa*. Yhden kriitikon kohdalla sivuutin nämä kaksi kysymystä, koska hän oli sivunnut kyseistä aihepiiriä jo toisessa yhteydessä.

Noin puolet kriitikoista oli sitä mieltä, että Suomen kahden virallisen kielen eli suomen ja ruotsin kielten välillä ei vallitse kielimuuria, kun teatterikritiikistä puhutaan. Samoin noin puolet vastaajista — joskaan eivät samat kriitikot — katsoi kyllä puhuvansa samoista asioista kuin toisella kotimaisella kielellä kirjoittavat kollegansa. Pari kriitikkoa totesi,

ettei osaa vastata näihin kysymyksiini tai ei tiedä asiaa. Eräs kriitikko kiersi nämä kysymykseni kokonaan puhuen asiasta vain henkilökohtaisella tasolla.

Osa kriitikoista katsoi puolestaan, että jonkinlainen kielimuuri on olemassa. Seuraavassa on näkemyksiä kielimuurin olemassaolosta ja siitä, puhuiko kriitikko omasta mielestään samoista asioista kuin kielimuurin toisella puolella työskentelevät kollegansa toisella kotimaisella kielellä:

--- no, ehkä... --- ehkä sellanen kielimuuri on olemassa että... Ei läheskään kaikki.... Ööh.... Arvokkaatkaan ruotsinkieliset esitykset... tule käsitellyiksi.... suomenkielisissä lehdissä niin laajalti kuin.... Vähemmän merkittävät suomenkieliset esitykset. (Mies, s. 1955)

En koe käyväni keskustelua, enkä myöskään ole lukenut ruotsinkielisiä kritiikkejä. Kielimuuri on varmasti olemassa, ainakin näin sisämaakaupungissa. --- En tiedä. Luulisin että puhun, mutta kuten sanottu, en ole lukenut ruotsinkielisiä kritiikkejä. --- (Nainen, s. 1980)

Muutama kriitikko kielsi kielimuurin olemassaolon ja katsoi, että niin suomen- kuin ruotsinkielisetkin kriitikot puhuvat samoista asioista, toisin sanoen ylipäättään suomalaisesta teatterista. Tällaisista kannanotoista ovat esimerkkeinä seuraavat näkemykset:

--- kyllähän Teatteriarvostelijoiden liitossa myös ruotsinkielisiä teatterikritikoita on, että puhutaan samoista semmosista asioista, ja lukisin esimerkiksi itse Höblää, jos se tulis tänne mutkun ei se tule. Et ei siinä mitään periaatteellista eroa, mähän käyn katsomassa esimerkiksi ruotsinkielistä teatteria ja kirjotan niistä Aamulehteen, joka on täysin suomenkieliselle lukijakunnalle, melkein. Et siinäpä ne sitten karsiutuukin että siis ei ne nyt halua jokaisesta pikku ruotsinkielisestä ryhmästä Helsingissä niin Aamulehteen juttua, koska niiden yleisö on siellä, mikä on ihan ymmärrettävää, mutta kyllä mä ne pääesitykset aina Lillanista ja Svenskanista ja Viruksesta käyn aina katsomassa, että ei tos oo mitään. --- Joo, kyllä. Suomalaisesta teatterista...(Nainen, s. 1951)

Jag anser att det finns en kulturdiskussion mellan finskspråkiga teaterkritiker och teatervärlden – om inte direkt i medierna så på det personliga planet när man träffar finskspråkiga teaterkritiker och teatermänniskor. Så för min del finns det ingen språkmur. --- Jo, det talas om samma saker med finskspråkiga teaterkritiker. (Nainen, s. 1943)

Mä oon ohjannut tuolla ruotsalaisessa teatterissa aika paljon, mulla ei ole kielimuuria, en tiedä onko kuitenkin olemassa. --- Tekisi mieli vastata, että toivottavasti en puhu samoista asioista kenenkään kanssa. --- Mutta kun

ajattelen tuota, Hufvudstadsbladet on tää lehti, niin kyllä me aika samoista asioista kirjoitetaan. (Mies, s. 1943)

Yksi pääsääntöisesti suomen kielellä kirjoittava kriitikko kertoi omasta suhteestaan ruotsin kieleen myös näin:

No mul on sillä tavalla on mielenkiintosta, että kykenen lukemaan ruotsinkielisiä kritiikkejä aivan täysin, mutta se, että en, sekin meillä, tai sanotaanko näin, että Hufvudstadsbladet, joka mä koen, että on suomalaisen ruotsinkielisen teatterikritiikin se keskuspaikka, niin tuota heilläkinhän keskittyy sitten se kritisointi sinne alueelle, missä esitystä tehdään. - - - mua nykyään käytetään myös avustajana sellasessa Ruotsin Danstidningissä, johon mä kirjoitan ruotsiksi, jota sitten muokataan paremmalle ruotsille tai sitten mä kirjoitan englanniksi ja se käännetään ruotsiksi, mä saan vaan niinku sitten sen ruotsin lukea siitä, että onko se linjassa sen kanssa mitä mä kirjoitin. Että nää on, sellaset pienet langat on olemassa. - - - Eli kuinka paljon suomalainen on sitten tässä pohjoismaisessa perheessä tai keskustelussa mukana niin se on vähäsen. - - - Ja he seuraa varmasti tarkemmin, jos on kyseessä jonkun suomenruotsalaisen kirjailijan teksti, niin vaikka se ois suomeksi. Kun heillähän on yks missio tämä vähemmistö, suomenruotsalaisen vähemmistön kulttuurituotannon seuranta. Ja hoitaa sen, et heillä on tavallaan oma tontti. - - - (Nainen, s. 1959)

Olin kiinnostunut myös haastattelemieni kriitikoiden yleisökäsityksestä eli kysyin heiltä, *minkälaiselle ryhmälle ihmisiä he ensi sijassa katsoivat kirjoittavansa.*

Kysymykseen liittyen kysyin kriitikoilta edelleen heidän käsitystään siitä, *kykenivätkö lukijat heidän omasta mielestään ymmärtämään heidän tekstejään.* Saamani vastaukset kuvastavat kriitikoiden yleisökäsitystä ja sitä, mitä he ylipäätään ajattelevat oman työnsä merkityksestä.

Useat kriitikot katsoivat kirjoittavansa jonkinlaisen tietopohjan omaaville ihmisille tai ylipäätään ihmisille, jotka ovat kiinnostuneita teatterista ja käyvät siellä. Kyseinen näkemys kiteytyi eräässä vastauksessa näin:

För människor som funderar över vad de ser på teatern. (Nainen, s. 1943)

Eräs kriitikko katsoi päivälehteen kirjoittaessaan kirjoittaneensa muulle kuin varsinaiselle teatteriväelle. Muutama kriitikko katsoi kirjoittavansa kaikenlaisille ihmisille tai kenelle tahansa, eräs kriitikko katsoi kirjoittavansa pohjoissuomalaisille ihmisille, eräs kriitikko vasemmistolaisen maailmankuvan ja elämäntutkimuksen omaaville ihmisille, parissa vastauksessa nähtiin kirjoittamisen kohteena lukijat tai ylipäätään kulttuurisivujen lukijat ja eräs kriitikko piti lukijoitaan nimettömänä

massana. Tulkinallisesti jonkin verran hankalaa bourdieulaisittain on jälleen se, että muutama kriitikko katsoi kirjoittavansa lähinnä itselleen. Kyseisten vastausten kohdalla voitaisiin ehkä ajatella, että teatterikritiikki on siinä määrin elitistinen kirjoittamisen laji, että yksittäisellä kriitikolla on varaa sanoa näin. Yleensä kenen tahansa hyvän kirjoittajan pitäisi toki ajatella yleisöään eli sitä, kenelle ylipäättään kirjoittaa, jotta tekstistä tulee hyvä. Ajattelenkin, että kyseiset vastaukset ovat edellä sanotun valossa lievästi koomisia – vai onko niin, ettei teatterikritiikkejä lue nykytodellisuudessa enää kukaan? Mielenkiintoinen bourdieulaisittain on esimerkiksi seuraava vastaus:

- - - että voi myös olettaa lukijoilta jotain, että sellaista Pihtiputaan mummo – journalismia mun ei tarvitse harrastaa, sillä Pihtiputaan mummo ei todennäköisesti lue sitä artikkelia, jollei Pihtiputaan mummo sitten ole kiinnostunut teatterista. - - - (Mies, s. 1965)

Kun kysyin kriitikoilta, *kykenivätkö lukijat heidän omasta mielestään ymmärtämään heidän tekstejään*, usea kriitikko tunnusti, ettei tiedä asiaa. Eräs kriitikko totesi, että ehkä 80 prosenttia lukijoista ymmärtää hänen tekstiään ja eräs kriitikko kiersi tämän kysymyksen. Valtaosa kriitikoista totesi kuitenkin uskovansa tai toivovansa, että lukijat ymmärtävät heidän kritiikkejään. Seuraavassa on tätä uskoa kuvastavia puheenvuoroja:

Kyllä. Koska mä, jos ei lukijaansa luota, niin sit on turha oikeestaan kirjoittaa. Et nää lukijat, jotka on kiinnostuneita teatterista, niin, niin sanoisin tähän väliin, että Suomen kansa ei oo koskaan ollu niin koulutettua kuin nyt, ihan ihmettelen tätä julkisuuden media-, niinku viihteen tasoa, kun se tehdään niinku viisvuotiaille. Kun koskaan ei oo, siis Suomen kansa on 30 prosenttisesti akateemisesti koulutettua ja se ei oikein tuppaa näkymään tossa julkisessa viihdemediassa ja ton tommosessa. Mutta tota mun pyrkimyksenä on kirjoittaa niinku selkeesti ja yksinkertaisesti, mutta en karta siis sivistyssanojakaan, jos ne mielestäni sinne välttämättömiä on. Et joka lukee mun juttuni, on kiinnostunut kulttuurista, ja sillä on ne tietyt eväät jo sen viestin ymmärtämiseen. - - - Siis kyllä tää on valikoiduille yleisölle tehtävä, että jotkut lukee urheilusivuja, toiset kulttuurisivuja, jotkut jopa lukee molempia. Mut että täytyy lähteä siitä, että tota, ei voi kirjoittaa niinku jollekin marsilaiselle. (Nainen, s. 1951)

Mä luulen, että enenevässä määrin tässä vuosien varrella. Mä luulen, että mä oon aika sillä tavalla niin kuin selkeä kirjoittaja, ilman että mä missään tapauksessa yritän mitenkään niin kuin kirjoittaa niin kuin toimittajakoulussa, en ole siis käynyt toimittajakoulua, mutta niin kuin toimittajakoululaisten ikuisesti puhumille Pihtiputaan mummoille, että kyl mä luulen, että ymmärrettävästi, yhtä tärkeää kuin ymmärrettävyys on kiinnostavuus. Että jos kaikki ei ole aina niin ymmärrettävää, niin ois ainakin kiinnostavaa. (Mies, s. 1965)

Seuraavissa haastatteluvastauksissa kriitikot puhuvat teeman kielipeli toisesta alateemasta eli siitä, *mihin he kaikella kielellisellä ilmaisullaan itse asiassa tähtäävät*. Kielipelin kokonaisluonnetta hahmotin kysymällä kriitikoilta sitä, *mikä on kunkin kriitikon oman kirjoittamisen päämäärä* eli mihin hän ikään kuin pyrkii kirjoittamisellaan. Bourdieulaisittain asia voitaisiin ajatella niin, että jokainen kriitikko tavallaan pyrkii käymällä kielipelillä johonkin – tiedostaa hän sitten kyseisen asian tai ei.

Saamistani vastauksista hahmottuvat selkeimmin esiin ainoastaan teatteritaiteen ja journalismin kentät. Muutaman kriitikon vastauksissa todettiin, että kritiikin pitäisi ylipäättään toimia kulttuurin puolestapuhujana ja ikään kuin taiteen palveluksessa yleisellä tasolla, mikä näkemys tulkintani mukaan edustaa nimenomaan teatteritaiteen kentän ajattelua. Tähän näkemykseen liittyi läheisesti myös ajatus kansansivistystyöstä ja siitä, että taidekritiikin harjoittaminen yhteiskunnassa on tärkeää vastavoimana markkinavoimille ja niin kutsutulle roskakulttuurille (ks. seuraavassa esitettävä neljäs haastattelusitaatti). Seuraavassa on otteita tästä näkemyksestä:

Päämääränä on pysyä ikään kuin niin kuin palvelemissa niin kuin sitä taiteen alaa. Mua hirveesti huvittaa käyttää tällaista vanhakantaista ajatusta, että taide on jotain suurta ja ikuista ja voimme yhdessä kokoontua sen ääreen ja voimme yhdessä niin kuin jotenkin palvella sitä. Mun motiivit on tällä tasolla. (Mies, s. 1965)

No, tätä on ehkä, jos otan filosofisesti ton kysymyksen niin tota, niin kyl mä haluaisin vaikuttaa siihen, että ihmiset ois kiinnostuneita kulttuurista. (Nainen, s. 1951)

- - - jos sillai ihan vakavasti aattelee, niin voihan siinä myös olla tää funktio, että siinä vois tehdä jonkinlaista kansanvalistusta. - - - että kriitikot ovat osa tätä kulttuurin puolesta olevaa perhettä. (Nainen, s. 1942)

- - - men att ja tycker överhuvudtage att kritik e viktigt som en institution i samhälle för att de ska finnas en, kulturen ska synnas i samhälle o den ska vara liksom, den ska, den ska vara en, en diskurs där, i samhälle mellan, o de ska...kulturen som, som en, e, en sånhan kommunikationsform via sen kri, kritikena ska ha en plats, synli plats i samhälle så att int andra tar över. Marknadskrafterna, skräpkultur, någo riktigt...banalt på de sätte. Därför e dä, dä, så att de kämpar ja för. (Nainen, s. 1943)

Mitä teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän keskinäiseen valtataisteluun tulee, niin erään kriitikon vastauksessa korostettiin erityisesti sitä, että taiteilijoilla ja kriitikoilla on lopulta yhteiset edut (vrt. Hellman & Jaakkola 2009):

- - - Että niinku pidemmässä juoksussa mulla ei oo missiota. Ehkä sitä sivistämisen missiota mulla ei ole, niinku sillai laajasti, että. - - - Mutta siis se, että sen minä vaan sanosin tähän, että kyllä mä sillä tavalla ajattelen, - - - että kulttuuri ja myös teatterintekijät, teatterikriitikot ja arvostelijat ovat samassa veneessä. - - - Että yhä voimakkaammin mä toivoisin, että kun kulttuurin rahoja ja muita nipistetään, että teatterin tekijät ja teatterikriitikot on niinku tavallaan samalla asialla, samassa veneessä niinku samalla kulttuurin asialla. Ja sitte siinä on se toinen kääntöpuoli, että siitä ei saa luopua myöskään siitä, ei aleta vain myönteilemään, antamaan vaan niin sanotusti hyviä kritiikkejä sen takia, että oltais niinku semmonen hyvä veli -systeemi, en sitä, mut että myöskin olen iloinen siitä, et se on poistunu se semmonen. - - - Että, että toivosin, että se olis semmosta hedelmällistä keskustelua, - - - . (Nainen, s. 1959)

Joissakin vastauksissa mainittiin teatterikriitikon kirjoittamisen päämääräksi kritiikkitekstien lukijat. Bourdieulaisittain on ehkä jonkin verran vaikea hahmottaa, löytyykö näiden mainintojen takaa jotakin yksittäistä kenttää tai se vaikutusta. Tulkintani mukaan lukijoiden korostaminen kuvastaa kuitenkin tyypillisesti journalismin kentän sisäänrakennettua ajatusmallia siitä, että journalisti on aina viime kädessä lukijan asialla, siis lukijaa palvelemassa. Seuraavassa on muutama esimerkki kyseisistä journalistisista näkemyksistä kritiikistä:

Ainakin päämääränä olivat lukijat, jotka lukivat kritiikkiä. (Nainen, s. 1918)

No, pyrin välittämään kokemukseni lukijalle ja niin kuin sanoin tossa, niin haluan innostaa häntä menemään katsomaan hyvää esitystä ja haluan kertoa miksi. (Nainen, s. 1946)

Pyrin toimimaan linkkinä teatteriesityksen ja mahdollisen yleisön välillä. Haluaisin ajatella, että myös ne ihmiset jotka eivät teatterin katsomoon välttämättä eksy, lukisivat kritiikkejä ja pysyisivät näin ollen "ajan hermolla" teatterimaailman tapahtumien ja tuulien suhteen. (Nainen, s. 1980)

Att människor skulle reflektera mera över vad de ser på teatrarna. Att de skulle se den likriktning som råder på våra scener. Att de skall tänka kritiskt och våga kräva. (Nainen, s. 1974)

Eräissä vastauksissa mainittiin erityisesti sana vaikuttaminen, kuten seuraavissa:

Kyllä mä tietysti pyrin vaikuttamaan lukijaan, lukijan valintoihin. (Mies, s. 1943)

Pyrin sellainen olosuhteessa vaikuttamaan maas... pienessä maassa jonka kulttuuri oli - - - sulkeutunut itseensä joka... hylki vieraita vaikutteita ja niin pois päin öh ja ensi aluksi niin pyrin murtamaan tätä.. tätä tuota sulkeutuneisuuden muuria teatteriarvostelun kautta uusia virikkeitä - - -. (Mies, s. 1932)

Osa vastauksista oli hajavastauksia, joita on vaikea bourdieulaisittain ryhmitellä mitenkään. Näiden vastausten kohdalla voidaan toki pohtia sitä, onko kyseinen kriitikko tullut ajatelleeksi työnsä syvempää merkitystä yhteiskunnassa laisinkaan. Mikäli näin on, kyseinen tosiseikka ei valitettavasti anna kovin mairittelevaa kuvaa suomalaisista teatterikriitikoista syvällisesti ajattelevina tai työhönsä kunnianhimoisesti suhtautuvina journalisteina. Saattaa tietenkin olla, että kirjoittamisen päämäärää koskeva kysymykseni oli hankalasti muotoiltu ja koettiin vaikeaksi. Seuraavassa on joitakin esimerkkejä kyseisistä vastauksista:

No, sanotaan nyt vaikka, pyrin saamaan.... Voimieni mukaan laajan käsityksen siitä, millaista teatteri... on, millaista teatteria esitetään. (Mies, s. 1955)

No hankkimaan leipäni, ei kai se etten, en mä oikein niinku... Sen mitään sen kummallisempaa päämäärää, se on ammatti siinä missä joku muukin ja... sillai. (Nainen, s. 1973)

Sillä on kyllä varmasti sellainen abstrakti päämäärä, että mä pyrin puhumaan asioista. (Nainen, s. 1964)

En pyri mihinkään, eli mä kirjoitan lähinnä itselleni - - -. On siis erotettava se julkisuus, joka tulee kritiikin kautta ja se joka tulee akkalehtien kautta, siis tää iltapäivälehti-julkisuus, - - -. (Nainen, s. 1945)

En mä ole tainnut pyrkiä. Analysoida ja kirjoittaa ehkä. (Nainen, s. 1941)

Yhteenvedona nimeämästäni teemasta *kielipeli* voidaan todeta, että sen ensimmäisen alateeman eli teatterikriitikkojen pelaaman kielipelin käytännön kuvailun osalta kyseisessä kielipelissä on näkyvästi esillä suuri käytännöllinen ristiriita. Se juontaa juurensa Hellmanin ja Jaakkolan (2009) esiin tuoman journalistisen ja esteettisen paradigman yhteentörmäyksestä: siinä missä journalismin kenttä (vrt. journalistinen paradigma) edellyttää kriitikon kirjoittavan hyvää, selkeää yleiskieltä, jota tavallinenkin lukija ymmärtää, niin teatteritaiteen kenttä ja akateeminen kenttä (vrt. esteettinen paradigma) puolestaan toivovat kriitikkojen osaavan käyttää teatterialan erityissanastoa sekä rikasta ja ilmaisuvoimaista kieltä. Useimmat kriitikoista tiedostivat tämän kielellisen ristiriidan ja pyrkivät ammatissaan ikään kuin trapetsitaiteilijan tavoin tasapainoilemaan sen päällä. Ylivoimaisesti valtaosa saamistani haastatteluvastauksista

viittasi siihen, että populaarijulkisuudessa eli sanomalehdissä on syytä käyttää mahdollisimman selkeää yleiskieltä, kun taas eliittijulkisuus on alue, missä voi käyttää erityisterminologiaa ja merkityksiensä osalta vivahderikasta kieltä.

Kriitikon etiikasta kielipelissä haastateltavat totesivat, ettei se liiku millään yleisellä tasolla, vaan on jokaisen yksittäisen kriitikon kohdalla henkilökohtaista. Osa kriitikoista oli sitä mieltä, että jonkinlainen normisto hyvästä teatteritaiteesta on olemassa, osa taas oli sitä mieltä, ettei tällaista normistoa ole. Edelleen osa kriitikoista katsoi, että jonkinlainen kielimuuri suomen- ja ruotsinkielisten teatterikriitikkojen välillä on olemassa ja osa puolestaan katsoi, ettei kyseistä kielimuuria ole. Valtaosa kriitikoista toivoi, että lukijat ymmärtävät heidän kritiikkitekstejään.

Teeman kielipeli toisen alateeman eli sen, mihin teatterikriitikot kielipelillään tosiasiallisesti pyrkivät, osalta voidaan yleistäen todeta, että niin journalismin kentän (vrt. journalistinen paradigma) kuin myös teatteritaiteen kentän (vrt. esteettinen paradigma) vaikutus näkyy saaduissa vastauksissa. Siinä missä journalismin kenttä korostaa lukijaa kritiikkitekstien vastaanottajana ja ikään kuin päämääränä, nousee teatteritaiteen kenttä korostamaan taiteen ja kulttuurin yleistä merkitystä kritiikkiteksteissä. Mielenkiintoista bourdieulaisittain on se, etteivät tutkimuksessa nimetyt muut kentät juurikaan hahmotu kriitikkojen antamissa vastauksissa. Tämä seikka kertoo tulkintani mukaan lähinnä siitä, että muiden kenttien vaikutus kriitikoiden kirjoittamiseen on ollut nimenomaan piiloista. Saadut hajavastaukset kertovat ainakin siitä, että kriitikoiden ajattelu oman kielipelinsä suhteen on hyvin kirjavaa. Toisin sanoen kriitikoilla ei tunnu olevan mitään yhteistä ”ideologiaa”, jonka ylläpitämiseen ja uusintamiseen he ikään kuin yhtenäisenä kriitikkojoukkona pyrkisivät. Haastattelujeni perusteella ei kriitikkojen pyrkimyksiä kuitenkaan voida tulkita niin, että kriitikot varta vasten tähtäisivät esimerkiksi puhtaasti viihteelliseen kirjoittamiseen.²⁰⁰

²⁰⁰ Itse ehdotan, että tutkimuksessa nimettyihin Bourdieun kenttiin voisi etenkin suomalaisessa mediatodellisuudessa hyvin lisätä *viihteen kentän*, joka kattaa esimerkiksi television kaikki viihdeohjelmat, tietäntyyppiset aikakauslehdet ja niin edelleen.

8.4 Konfliktit

Bourdieu'n näkemys kielipelistä johtaa väistämättä siihen päätelmään, että kentällä toimivat ihmiset käyvät ikään kuin jatkuvaa sanallista mittelyä toisiaan vastaan. Symbolisen taistelun käsite liittyy Bourdieulla näin kiinteästi kielipelin käsitteeseen. Toisin sanoen nämä kaksi käsitettä kulkevat Bourdieulla käsi kädessä: pelatessaan kielipeliä ihmiset käyvät itse asiassa koko ajan eräänlaista symbolista taistelua yhteiskunnassa, milloin minkäkin tahon kanssa. Ihmiset eivät välttämättä kuitenkaan ole tietoisia siitä, että he ylipäättään käyvät tällaista sanallista kielipeliä yhteiskunnan sosiaalisessa todellisuudessa.

Tässä osiossa selvitetään sitä, ovatko teatterikriitikot ehkä tahtomattaankin joutuneet käymään tällaisia sanallisia kamppailuja eri tahojen kanssa yhteiskunnassa. Muutama kysymykseni tähtäsi nimenomaan tällaisten yhteentörmäysten ja konfliktien esiin kaivamiseen kriitikoiden käytännön työstä. Kaikkea sitä kriittikopuhetta, jossa kerrotaan erilaisista sanallisista taisteluista (vrt. K. Rahkonen 1999) kritiikin kirjoittamisen yhteydessä, nimitän teemaksi nimeltä *konfliktit*. Tässä osiossa tarkoitukseni on kuvata sitä, minkälaista tuo symbolinen taistelu on kriitikkojen kertomana ollut ja minkälaisia mahdollisia yhteentörmäyksiä teatterikritiikkiin liittyvillä kentillä on ilmennyt. Toisin sanoen kuvaan sitä, miten teatterikriitikot puhuvat omassa työssään kohtaamistaan konflikteista ja millaisia nuo konfliktit ovat olleet.

Jaan nimeämäni teeman *konfliktit* kahteen erilliseen alateemaan. Sen ensimmäisessä alateemassa kriitikot puhuvat siitä, miten *he* itse – sosiaalisina toimijoina – *ovat ehkä aktiivisesti osallistuneet erilaisiin teatterikritiikin kentillä käytyihin symbolisiin taisteluihin* kritiikkiensä kautta. Ensimmäisessä alateemassa kriitikot myös kuvailevat omaa kielellistä vallankäyttöään sekä teatteritaiteen ympärillä käytyjä kulttuurisotia (ks. esim. Linkala 1990). Toisessa alateemassa kriitikot puhuvat puolestaan siitä, *miten yhteiskunnan eri kentät ovat pyrkineet vaikuttamaan heidän kirjoittamiensa kritiikkien sisältöön*. Kyseistä alateemaa käsitellään tämän osion loppupuolella. Nimeämäni teeman *konfliktit* näkökulma on siis kahtalainen: yhtäältä kriitikot ovat ikään kuin itse ja tietoisesti ottaneet ohjat käsiinsä osallistuessaan itse kirjoittamalla symbolisiin taisteluihin; toisaalta kriitikot ovat joutuneet myös monenlaisen painostuksen alaisiksi yhteiskunnan eri kenttien taholta teatterikritiikkiä koskevista symbolisista taisteluista.

Analysoin saamiani vastauksia tässä osiossa esittelemieni kysymysten yhteydessä. Seuraavat haastattelusitaatit käsittelevät teeman *konfliktit* ensimmäistä alateemaa eli sitä, *miten kriitikot kuvailevat kohtaamiaan symbolisia taisteluja ja omaa vallankäyttöään* niissä.

Kysyin kriitikoilta aluksi sitä, *olivatko he koskaan käyneet sanallista kamppailua kenenkään toisen teatterialan asiantuntijan kanssa*. Samoin tiedustelin heiltä sitä, *olivatko he koskaan hankkineet itselleen suoranaisia vihamiehiä kirjoittamisestaan johtuen*. Edelliseen liittyen kysyin myös sitä, *olivatko kriitikot koskaan halunneet muuttaa käynnissä olevaa teatterikeskustelua* johonkin tiettyyn suuntaan. Viimeinen edellä esitetyn kysymysryppään²⁰¹ kysymykseni viittasi näin suoraan symbolisen taistelun olemassaoloon, koska Bourdieun keskeisen väitteen mukaan ihmisyksilöt eivät suinkaan toimi yhteiskunnassa päämäärättömästi, vaan heidän tarkoituksensa on voittojen kasaaminen itselleen (esim. Bourdieu & Wacquant 1995, 126 – 127). Kolmelle kriitikolle en esittänyt tätä kysymyssarjaa ollenkaan, koska he sivusivat näitä seikkoja eräiden muiden vastaustensa yhteydessä.

Selvä enemmistö kriitikoista myönsi joskus käyneensä sanallista mittelyä jonkin muun tahon kanssa yhteiskunnassa, pari heistä tässä joukossa kuitenkin hieman lievemmin kuin kovien konfliktien muodossa. Vain pari kriitikkoa ei muistanut tai tunnustanut käyneensä tällaisia kamppailuja. Edelleen noin puolet kriitikoista tunnusti omaavansa joitakin vihamiehiä. Muutama kriitikko arveli, ettei itsellä ollut ainuttakaan vihamiestä ja pari kriitikkoa totesi mahdollisista vihamiehistään, ettei tiedä tai ei osaa sanoa asiasta mitään. Eräs kriitikko totesi kysymykseeni arvoituksellisesti näin:

- - - Sanoisin että haastattelija voi vain arvata tätä as, tämän asian. - - - (Mies, s. 1932)

Käydyistä sanallisista kamppailuista kerrottiin kaikin puolin erittäin värikkäästi, esimerkiksi seuraavasti:

Olen ainakin aiheuttanut sanallista kamppailua siis... Mua on sätitty tai moitittu tai haukuttu... Televisio-ohjelmissa... Ja sitten mä oon kyllä osallistunu esimerkiksi

²⁰¹ Tätä kysymysrypystä en esittänyt haastatteluaineistoni ruotsinkielisille kriitikoille.

radiokeskusteluihin teatterin tekijöiden kanssa... - - - No, mikäli joidenkin teatterin tekijöiden suusanallista ilmaisua on uskominen, niin olen kyllä... hankkinut heidät vihamiehiksi. - - - mutta sillon kun mä aloitin teatterista kirjottamisen..... Niin... Mä ilmotin niin kärkevästi monessa jutussa että.... Teatteri on kehnolla tolalla ja tehkää parempaa teatteria, ehkä sitä voi ajatella yrityksenä... Suunnata teatterielämää tai tai.... Teatterikeskustelua. (Mies, s. 1955)

No oon, just sen meidän oman toisen kriitikon kanssa me ollaan vängätty - - - . Just siitä kun mä, mä niinku oon niin kiivaasti haukkunu Kaupunginteatterii joskus... Tai niitten mun mielestä tosi riskittömiä linjan valintoja... Niin sitten X X on vastannu mulle... Näin. - - - (Nainen, s. 1973)

Joo. - - - Yhden teatteriesityksen puitteissa. Kävin Tampereella katsomaan yhden sikäläisen teatteriesityksen ja jouduin sitten olemaan negatiivinen, niin sanotusti. Siitähän nousi aivan hirvee vesilasimyrky siellä, ja Aamulehti nosti sitten yleisöpalstallaan oli hirveesti kirjoituksia, että sitä tullaan sitten oikein Helsingistä asti murhaamaan esitys ja pälä pälä pälä pälä. Ja sitten mä tavasin sitä keskustelua siellä palstoilla, että onks nyt sanottu rumasti ja eiks nyt oo, onko oikeus sanoa rumasti jos esitys on huono kyseisen kriitikon mielestä. Eli se oli tällainen tyypillinen tekijät vastaan kriitikko... mut et sitten Aamulehti antoi sille palstatilaa, koska niiden mielestä se oli hauskaa. Tietysti jotkut lehdet ei antais tapella. Tää nyt oli viimeinen. - - - ... En mä usko. Siis nääkin kenen kanssa käytiin tätä keskustelua niin nekin mä oon tavannu myöhemmin ja oltiin ihan sivistyneesti saman kahvipöydän äärellä. Et ei oikein, ilmeisesti mä oon niin nysverö, etten mä saanu aikaan oikein kunnon skabaa. Mutta en mä tunnusta ainakaan, tietysti en tiedä, että joku voi vihata mua vaikka kuinka, en yhtään tiedä. (Nainen, s. 1951)

Kriitikot olivat kuitenkin haastatteluvastauksissaan kaikin puolin kohteliaita. He eivät pääsääntöisesti maininneet nimeltä tahoja, joiden kanssa konflikteja oli tullut, kuten seuraavassa esimerkissä:

Tietysti jonkin verran mä oon osallistunut joihinkin paneeleihin. Emmä sanoisi niitä kamppailuksi kylläkään, mutta sellaista julkista livekeskustelua on käyty. - - - Se on niin vahva sana tuo vihamies. Mutta tietysti on oltu synkästi erimielitä joskus asioista. Mä en tohon oikeen viitsis mainita, sillä jos mä mainitsen tohon jonkun näytelmän nimen, niin kaikki heti tietää kuka mä oon, mutta muutaman kerran on otettu yhteen kovasti. - - - (Mies, s. 1943)

Ainakin erään kriitikon tunneäly käydyissä symbolisissa taisteluissa oli varsin vahvasti tallella, mikä tulkintani mukaan on hyvä osoitus hänen korkeasta työmoraalistaan ja inhimillisyydestään kirjoittajana:

Mielelläni, mä olen kauhean karkäs ja innostuva ihminen, tykkään, että pääsee niin kuin sanailemaan - - - mutta yhden kerran mä olen henkilökohtaisesti tuohtunut niin paljon, että - - - mä olin niin närkästynyt yleisestä periaatteellisesta kysymyksestä. - - - Se oli vaan sellainen kommentti, julkisuudessa, lehdessä

esitetty kommentti mun kritiikistä, joka oli vain sellainen sivuheitto, kyl mä itse asiassa puhuin sen kanssa ihan tälleen face-to-face, kyl se myönsi, että se oli jotenkin kevytmielisesti laitettu heitto ja sit mä sanoin, että hittoako menit laittamaan, että eihän tätä nyt kevytmielisesti pidä tätä duunia tehdä. (Mies, s. 1965)

Kaikki kriitikot, jotka vastasivat kysymykseeni siitä, *ovatko he halunneet muuttaa julkista teatterikeskustelua johonkin suuntaan*, vastasivat myöntävästi. Seuraavassa on pari näkemystä omasta roolista teatterikeskustelun suuntaajana ja sitä kautta myös vallankäyttäjänä:

Totta kai, koko ajan, siis eihän siinä voi muuta lähtökohtaa ollakaan. - - - Kyllä mä koen, että mä kommunikoin hyvin vahvasti kirjoittajana ikään kuin muiden kritikkojen ja kritiikki-instituution suuntaan. Että siinä mielessä koen itseni vallankäyttäjäksi, mutta että se ei ehkä ole se sana, se on nimenomaan osallisuutta siihen keskusteluun, mutta onhan se tietysti valtaa, että pystyt vaikuttamaan siihen, huolimatta siitä, että onko sillä käytännössä vaikutusta, mutta että saat sen sanasen sinne heitettyä. - - - Se on varmaan luonnekysymys, että mä en ole kauhee niin kuin räyhääjä ja sitten toisaalta mä ajattelen, että teatterintekijät ovat se ensisijainen vastuullinen osatekijä, ja heidän ymmärrykseensä voi vaikuttaa muutenkin kuin heittämillä lokaa tai rääkymällä korvaan. (Mies, s. 1965)

Melkein olen tämän halun vallassa, ja koska mun mielestä se julkinen teatterikeskustelu on aika paljon poteroitunutta, tai sellasta, että siinä .. ne niinku kaikki argumentit rakentuu joidenkin peruspilarien varaan, ja mun mielestä ne peruspilarit on pielessä. Useinkin. Ja ne on niinku niin etäällä toisistaan, että niistä käsin helposti keskustelu tyrehtyy ja menee helposti sellaiseks eipäs-juupas eipäs-juupas eipäs-juupas -tyyppiseksi tylsyydeksi. Ja mä haluaisin muuttaa sitä enemmän siihen suuntaan, että voitais purkaa niitä peruspaalutuksia ja tota sitten lähteä enemmän sellaiseen keskusteluun, missä oikeesti voitaisiin kuulla, mitä toinen sanoo ilman, että jankataan vaan sitä omaa. - - - No .. no mun mielestä usein niinku tekijöiden ja kritikoiden väliset keskustelut menee helposti väärään suuntaan. Jo siinä, että ne yksinkertaisesti vaan pyrkii määrittelemään toista ja toisen tekemistä, ja se on mun mielestä aina väärä suunta. (Nainen, s. 1964)

Muutamassa näissä vastauksissa käsiteltiin politiikkaa ja muutamassa taas taloutta siitä näkökulmasta, että puhuja olisi halunnut suunnata teatterikeskustelua pois päin näiltä edellä mainituilta kentiltä. Tämä on bourdieulaisittain erittäin mielenkiintoista, koska seikka kertoo tällöin tulkintani mukaan nimenomaan näiden kritikoiden valvutuneisuudesta journalisteina. Kyseiset kriitikot ovat olleet ikään kuin vastustuskykyisiä edellä todetuille kentille, mikä tulkintani mukaan on hyvä osoitus varsin korkeasta professionalismin asteesta. Poliitiikan kenttää käsiteltiin kahdessa vanhemman polven kritikon vastauksissa seuraavasti:

- - - Mutta tää on kaikki tää, tää on sitä taistelua. - - - olisin halunnu, halunnut muttaa sen keskus-, enemmän... enemmän lyhyempi, vaihtuvia repliikkiä, enemmän keskustelua. - - - Se se oli just tää, tää taistolaisaika, jolloin jotkut kriitikot menivät siis niinkun... Ne meni halpaan liian - - - se on kaikki sitä menneisyyttä... Elettyä elämää, työelämää nimenomaan. (Nainen, s. 1918)

- - - Kyllä on jos... Teatterikeskustelu muuttuu poliittiseksi... se on paha... Teatterille.. Pään menoa.... Tota jos se muuttuu niin kuin se tällä hetkellä tuntuu olevan vain tuommoiseksi... Uutis... Näkökulmasta... Nälkäiset uutistoimitt-, uutisnälkää... Potevan... Yleisön tarpeiden tyydytykseksi mitä se tuntuu olevan niin se on myöskin... Luonut - - - pahaan suuntaan, koska tota.... Se on sivuasiasia, sen pääasian kohdalla, mikä kaikkia koskee se on se... Sen kohdalla että meidän kaikkien pitäisi olla ihmisiä... Ihmisiä, jotka eivät tyydy mihin tahansa vaan etsivät jotain syvempää ja näkevät vaivaa, kaikkea älyllistä vaivaa sen vuoksi että he kykenevät käsittämään ja tajuaamaan sen osaa ja maailmaa siis... Syvemmästä näkökulmasta. - - - (Mies, s. 1932)

Talouden kenttää vastauksissa käsiteltiin puolestaan seuraavasti:

No, kyllä nyt aina ois toiveissa saada se keskustelu käymään niin kuin sisällöistä. - - - Se on just tämä, että liikaa keskitytään näihin rahoitusongelmiin. Että tietysti rahoitus on niinku kaiken tekemisen perusta, mutta siinä et jos puhutaan rahoituksesta niin pitäisi aina myös puhua taiteellisesta missiosta, että miksi teatteri on olemassa. Ja sitä keskustelua edelleenkin käydään liian vähän, aina on käyty. (Nainen, s. 1946)

Mut että sitte jos ajatellaan jotain laajempaa teatteriaiheista keskustelua, niin, niin tota, onhan siinä se, että se on aika paljon keskittyy rahasta puhumiseen. Ja kilpistyy rahasta puhumiseen, koska siitä suksikassista on hirvittävän vaikeampi puhua. (Nainen, s. 1964)

Teatterikritiikin kentillä tapahtuneita konflikteja voidaan tarkastella myös siitä näkökulmasta, millä tavoin ne ilmenevät yleensä yhteiskunnassa, riippumatta siis siitä, onko joku tutkimuksessa haastateltu kriitikko osallistunut niihin vai ei. Pari kriitikkoa valitteli nimenomaisesti sitä, että yleistä, älyllisesti orientoitunutta teatterikeskustelua yhteiskunnassa ei yksinkertaisesti ole olemassa eikä sitä myöskään julkisuudessa käydä, kuten seuraavassa haastattelusitaatissa:

No, missähän sä nyt katsot, että tämmöstä teatterikeskustelua yleensä käydään? Mä en tiedä missä sitä käydään. Siis ei sitä, missä sitä nyt käydään, en mä keksi missä sitä vois käydä. Paitsi nyt tietysti yksityisten ihmisten kesken. Ei oo mitään julkisista foorumia, missä käydään jotain teatterikeskustelua. Noi on mun mielestä aina kauheen omituisia puheita nää, koska mun mielestä ois hirveen kiva, että sitä tietysti käytäis, mutta mä en tiedä missä sitä käydään. Jos käytäis, niin voisin

mielelläni siihen osallistua. Mut ei, et jos kerran kymmenessä vuodessa esitetään telkkarissa joku teatterikeskustelu, niin se on sitte se. Että tota, ei tää oo mikään, ei oo mitään paikkaa, johon voidaan mennä käymään teatterikeskustelua kerran viikossa. Et en mä osaa vastata tohon. - - - (Nainen, s. 1951)

Sama puhuja kuvaili erästä yksittäistä, suomalaista teatterikeskustelua edelleen näin:

... Joo no siis viimeisin konkreettinen esimerkki oli, kun Neloselta tuli joku typerä, mikä sen ohjelman nimi oli mä en muista, mutta siinä oli tota X X ja se yks heppu, niin nehän teki semmosta sarjaa, jossa oli kaikkia ajankohtaisia ilmiöitä, ja sit siellä oli jostain syystä tämmönen teatterikeskustelu, jossa niinku mä en muista edes, mihin se liittyi, mutta joku oli murhannut jonkun esityksen jossain. Tais olla X X, joka murhas tota A A:n amerikkalaismusikaalin B. Niin sit siitä nousi kauhee haloo, että A A suuttu, että mitenkä hänen työtään tällä lailla päälehdessämme Helsingin Sanomissa, niinku tällä lailla kohdellaan että tää oli se kärpänen mistä tää lähti liikkeelle myrsky sillon ja sit ne teki sen ohjelman telkkarissa ja totta kollegani Y Y sinne saatiin altavastajaksi kriitikon asemassa. Sinne ei tietenkään tulleet sitten ne kriitikot, jotka oli käyneet tän alkuperäisen teoksen katsomassa, tai siis oli siihen syynä. Niin se meni sitten ihan sekavaksi, ei se ollut mikään keskustelu vaan sellanen huutoväittely, missä sitten Y Y kyllä pärjäs hirveen hyvin koska se meni mukaan siihen ja huuteli sekasin sinne kaikkee sitten mutta se oli niinku sellanen viihdeohjelma. Niin mä ajattelin sillon, että jos tää on niinku teatterikeskustelua, niin mä en ainakaan haluu tohon osallistua. Ja mua pyydettiin sinne, mutta mä en menny, kun mä aattelin, että mä en haluu mennä sinne huutamaan sekaan. Jos niinku oletus, joskus niinku joku tämmönen, se syntyy ainoostaan skandaalipohjasesta tämmönen, että joku suuttuu jostakin, että joku taitelija on saanu turpiinsa, ja sitten siitä vellotaan niinku iltapäivälehdissä kaks päivää. Että en mä nyt kutsuis tämmöstä kulttuurikeskusteluks. Et se on tällä tasolla, se parodioi itse itsensä, ei se oo menossa huonompaan suuntaan, kun se on aino oikee suunta. - - - Et ne on nää skandaalit tämmöset, jotka innostaa ihmisiä keskustelemaan noin niinku yleisesti, ja se on musta aika ala-arvoista, koska siinä ei puhuta asiasta vaan aidan seipäistä. Ei Suomessa oo keskustelukulttuuria. Tää on tietysti klisee taas, niinku ei pitäis hokea aina, mutta toivottavasti se on myös parantumassa. (Nainen, s. 1951)

Kriitikoiden tosiasiallisesta aktiivisuudesta teatterikeskustelussa eräs kriitikko totesi seuraavaa:

- - - En, mä luulen että se käynnissä oleva julkinen teatterikeskustelu on... Kuukausipalkattujen kulttuuritoimittajien ja pääkirjoitustoimittajien harrastus, jota he ehkä ohjailevat tai toivovat ohjailevansa tai luulevat ohjailevansa. - - - (Mies, s. 1955)

Kysyin kriitikoilta myös sitä, *muistuiko heidän mieleensä jokin erityinen tai tietty kulttuurisota niiden vuosien varrelta, jolloin he ovat toimineet teatterikriittikkoina.*

Pyysin kriitikoita kuvailemaan tuota sotaa ja kertomaan, mitkä tahot siihen osallistuivat.

Kysyin heiltä myös, *osallistuivatko he itse kyseiseen sotaan kirjoittajana.* Puolet

kriitikoista myönsi suoraan osallistuneensa erilaisiin kulttuurisotiin, kun taas hieman alle puolet näki oman roolinsa näissä sodissa olleen sivussa. Tähän kysymysryppäaseen saamani vastaukset voidaan bourdieulaisittain hahmottaa ikään kuin tiettyjen kenttien aikaansaamiksi kielipeleiksi, ei siis välttämättä kapeasti vain yksittäisten kriitikoiden, toisin sanoen yhden miehen tai naisen, aiheuttamiksi mittelöiksi. Tulkintani kannalta olennaista on hahmottaa, mistä näissä kielipeleissä on sisällön tasolla puhuttu. Pari kriitikkoa ei vastannut näihin suoriin kysymyksiini, koska he olivat käsitelleet aihepiiriä jo muiden vastaustensa yhteydessä.

Kulttuurisodista puhuttaessa ylivoimaisesti eniten mainintoja keräsi niin kutsuttu Jumalan teatterin tapaus Oulun teatteripäivillä tammikuussa vuonna 1987 (ks. myös Linkala 1990). Kyseisen teatterisodan kielipelistä on luettavissa niin itsensä teatteritaiteen kentän, akateemisen kentän (vrt. teatterialan koulutus), journalismin kentän, talouden kentän, politiikan kentän kuin myös vallan kentän näkemyksiä. Lähes puolet kriitikoista kertoi vastauksessaan kyseisestä teatterisodasta, mistä esimerkkinä tässä ovat seuraavat maininnat:

No joo, en mä nyt siihen juurikaan osallistunut, mut olihan tää teatterikorkeakoulukähmä 80-luvulla, kun pojat heitti kakkaa Oulussa, ja sehän oli ennen kuulumatonta, että siis, varmaan vieläkin siitä keskustellaan. Että se nyt oli varmaan tämän alan suurin paukku. Joka oli niinku äärimmäisen kiinnostava siis monella tasolla. Siis 80-luvulla teatterissa vielä tapahtu tämmösiä juttuja, mut 90-luvulla ei sitten lainkaan. - - - Mut et sehän oli tyypillisesti yks taas tämmönen skandaaliuutinen, josta kaikki lähti liikkeelle. Keskusteltiin - - - pitkälle myös siitä, että missä määrin Opetusministeriö voi rahoittaa ollenkaan teatterikoulutusta, jos siellä tulee tämmöstä kakanheittoa valtion niillä rahoilla. Et silloin niinku - - - julkinen niinku, siis valta, tämän taiteenalan niinku edustajat löivät yhteen. Et siellähän vaadittiin teatterikorkeakoulun - - - johdon erottamista, opetusministeri silloinen vaati sitä ja sehän oli kova juttu silloin. Mut sittenhän se kaatu omaan mahdollomuuteensa, ja kukaan siitä enää jauhanu, kaikki jatkoi sitte niinku ennenkin. (Nainen, s. 1951)

No mä olin Jumalan teatterissa esimerkiks vuonna 87, sen nyt muistan mikä oli herkullisin teatterisota, - - -. Et se, se on kaikkein suurin minun urallani. Et kyllähän se oli oikeestaan ensimmäinen kerta aikakausiin, että suomalainen teatteri ylitti kansainväliset uutiskynnykset, että niin Pravdan pääkirjotukset kuin Timesit kirjoitteli Oulusta teatterista. - - - No kyllä, joo. - - - Mutta mun mielestä se teatterikeskustelu nyt ei niin hirveen vilkasta oo. Kun suomalaiset joutuu omalla naamallansa ja nimellensä olemaan näissä - - -. Et tota just joku tää Jumalan teatteri on kaikkien oululaisten ja muittenkin sanaiset arkut avannu, et sen täytyy olla sitten suoraan paskaa päällensä ja ruoskalla selkäänsä ja vaahtosammuttimella päälle, että ja polttaa housunlahkeensa jossakin raketin jossain... että sit aletaan puhumaan, tän täytyy niin kamalan konkreettista. Kaipa

ne pojat oli siinä mielessä ihan oikeessa, että ne ajo nää kaikki hurskastelijat pois. Kun se Jumalan teatteri niin ajoi ne tämmösestä temppelistä veke, mitä luulette olevanne. Sehän nyt pani keskustelun käyntiin - - -. Että, että sekin meni niinkun enemmän kauhisteluks kuin, ja sitten niinku syytelyks, kun että joku ois uskaltanut siihen että todella edes yrittäny ymmärtää, että mistä on kysymys. (Nainen, s. 1942)

Eräs kriitikko kertoi seikkaperäisesti omasta roolistaan kyseisessä konfliktissa näin:

No teatterikeskustelu, no esimerkiksi yks teatterikeskustelu nyt, joka koskettaa, josta on tehty tutkimuskin Jumalan teatteri paskaperformanssi tuo, tässä se on niinku se paska tarkoitti konkreettia, eikä ollut arvostelu. Ja se heidän niinku paskanheittonsa, ulosteiden heitto ja sumuttelu, niin Y Y oli mukana. - - - siinähan se lähti jo niihin poikien henkilökohtaisiin, ja hirveen vähän kysyttiin, ei ainakaan heti sen jälkeen, että oliko jotakin niin luutunutta tässä meidän teatterijärjestelmällä, elikkä sehän oli teatteripäivät, missä ne sen performanssinsa teki, ja esimerkiksi Oulun teatterijohtaja silloinen A A oli närkästynyt siitä, että se tehtiin juuri siellä, ikään kuin väärässä osotteessa. Mä en tiedä mikä se oikee osote ois ollu, mutta mä sitä mietin edelleenkin, että ois pitäny pikkusen syvemmin pohtia sitä, että oliko se niinku... se puheenvuoro oliko se syvällisempi, kuin miltä se näytti. - - - Osallistuin kyllä, haastatteleamalla X X:ää ja tuota näiden poikien opettajaa ja koulun, koulun rehtoria ja tota. Paikallista psykoanalyttikkoo R R:ää - - - ja oli joku kolmaskin, - - -. (Nainen, s. 1959)

Myös teatterikritiikkejä lukeva ja kulttuurikeskustelua seuraava yleisö osallistui kyseiseen kielipeliin, mistä eräs kriitikko kertoi seuraavaa:

Minkä mittainen kahakka kelpaa sodaksi? - - - No... sodaks ylty varmaan se kun.... Jumalan teatteri ilmaantui Oulussa teatteripäiville... - - - Niin, mä en silloin kirjottanu kritiikkiä mihinkään, sen sijaan... Toimitin X X:n Lukijan ääni -sivua ja sinne tuli heti ensimmäisenä... päivänä... Tuohtunu ehdotus että... X X ja Y Y täytyy erottaa Teatterikoulusta, se oli mun mielestä niin... mahdollon ja hupaisa ylilyönti että mä laitoin sen lehteen ja sitten seuraavana päivänä tää... silloinen opetusministeri A A ehdotti samaa... Ja tota... Sitten sen.... Noin kolmen viikon aikana kun se.... Mielipiteen vaihto oli aktiivisimmillaan niin... Aika.... Jännittäviä, oivaltavia, monipuolisia... Tavallisten teatteri... Ihmisten, tavallisten teatterikatsojien kirjoituksia... Julkaisin... ja.... Sitten saman verran... Näitä... Yksoikosii, yksoikosen aggressiivisia... Paheksunnan osoituksia sitä Jumalan teatteria kohtaan, joita tuli määrällisesti enemmän, mutta joiden... Joiden ajatuksellinen monipuolisuus tai joissa ei ollu likikään samanveroista ajatuksellista monipuolisuutta. - - - En kirjoittanut itse näitä valistuneita mielipiteitä enkä tilannut niitä ja ne tuli mulle näön vuoksi - - - Tuntemattomilta ihmisiltä, sen sivun normaalin toimittamisperiaatteen mukaan. (Mies, s. 1955)

Yleisön rooli oli myös erään toisen kriitikon vastauksessa ja eräässä toisessa teatteritapauksessa huomattava. Bourdieun teorian kannalta on kuitenkin ongelmallista

sijoittaa suurta yleisöä minkään yksittäisen kentän sisään, kuten seuraavassa esimerkissä:

Tampereella kohua herätti muutama vuosi sitten Työväen teatterissa esitetyn Marilyn-musikaalin saama murskakritiikki. Itse näin esityksen ja olin sanasta sanaan samaa mieltä kritiikin kirjoittaneen X X:n kanssa, mutta suuri yleisö rakasti teosta. Ja hyvä niin. Esityksen kritiikki synnytti valtaisan mielipidekirjoitusten ryöpyn Aamulehden sivuille. Katsojat puolustivat popularistista teosta ja olivat todella loukkaantuneita taiteilijoiden puolesta. (Nainen, s. 1980)

Hajanaisia mainintoja teatterikritiikin kentillä käydyistä muista kulttuurisodista teatterikritikoilla oli kourallinen. Seuraavasta maininnasta on bourdieulaisittain luettavissa talouden kentän ja teatteritaiteen kentän välinen kielipeli siitä, kenen ja millä ehdoilla teatteritaidetta pitäisi Suomessa esittää:

No siis tää on just tätä siis tää Lainsuojattomat-porukka ni mul on se, mikä tulee mieleen et siit o. - - - No siin on just rahasta siinä on tapeltu et jotenki... Nää vapaat ammattiteatteriryhmät on vimmatusti kritisoinu tätä valtionapujärjestelmää... ja sitte et se keskustelu alko menee jo vähän semmoseks, että... Että vaan vapaat ryhmät tekee oikeesti taidetta ja sitte laitosteattereissa tehdään riskitöntä kaupallista roskaa et oikeestaan tää on ollu niinku tää vastakkainasettelu, joka on mun mielestä ollu vähän tyhmää, että ei niinku näitten taiteen tekijöitten ei kannattais ruveta keskenään tappelemaan että mielummin niinku ryhmittyy rintamaksi ja sitten lähtee yhdessä muuttamaan sitä systeemiä... - - - (Nainen, s. 1973)

Seuraavassa vastauksessa sivutaan puolestaan jälleen politiikan kenttää:

No sitä oli nimenomaan tuo teatteri, teatterikoulun asia ja sitten ja sitten se... Stalinismin aika, jolloin, jota ei... Voidaan sanoa että silloin esiinty niinku mielipideterrorismia. - - - (Nainen, s. 1918)

Seuraavasta vastauksesta ovat puolestaan luettavissa niin politiikan kentän, teatteritaiteen kentän kuin akateemisenkin kentän (vrt. teatterialan koulutus) vaikutus käytyyn teatterikeskusteluun. Bourdieulaisittain varsin mielenkiintoista on, että keskustelun keskeisenä vaikuttajana olleen teatterikritiikin rooli jää näiden kenttien suhteen täysin hänen itsensä määrittelemäksi, mikä on tulkintani mukaan osoitus yksittäisen kritiikin periaatteellisesta vapaudesta. Tarkoitin sanomallani sitä, että mikäli teatterikritikko tiedostaa työskentelevänsä yhteiskunnan eri kenttien aiheuttaman paineen alaisena, on hän bourdieulaisittain ikään kuin saanut jo niskaotteen näistä kentistä ja voi kirjoittaa suhteellisen itsenäisesti, kuten ehkä seuraava puhuja:

Niitä on ollut niin lukuisia, että niitten kuvaaminen tässä yhteydessä lienee mahdotonta. Kuumimmat teatterisodat, 1970-luvulla oli nää poliittiset sodat, Lapualaisooppera laukaisijanaan, sitten tultiin teatterikoulutuksen sotaan, XX:n ja YY:n kausi, josta syntyi Jumalan Teatteri-hässäkkä Oulussa, ja siitä syntyi valtava vellova keskustelu, jossa ei koskaan menty sisältöihin, sitten oli Saatanan teatteri, YY:n porukat, jotka Teatterikoulun ikkunasta heitti huonekaluja ja kirjoituskoneita ja linnoitautui Teatterikoulun jumppasaliin, silloinkin puhuttiin enimmäkseen vain näistä ulkoisista vaurioista, kuten ikkunoitten rikkoutumisesta, vähän sisällöistä. Koko 70- ja 80-luku lainehti tätä tällaista hyvinkin aggressiivista oikeisto-vasemmisto-akselilla tai sitten hyvä-paha-akselilla, ihmiset leimattiin, oli hyvin niin kuin henkilöihin leimautunutta keskustelua. Ja sen jälkeen onkin ollut sitten koko 1990-luku hiljaisempaa. Ehkä viimeiset kunnon teatterikeskustelut käytiin silloin kun Helsingin kaupunginteatteri sai uuden johtajan ja tämä troikka, jossa oli A, B, C sai kylmää vettä niskaansa ja sittemmin C sieltä saikin lähtöpassin. Ne on nää niin kuin päätapaukset. Sitten on tällaista pientä hyllyntää ollut liittyen johonkin tiettyyn esitykseen, jotka on mahdollisesti loukanneet joitain pikkuporvarillisia arvoja. - - - Täysillä. Mä olin niin kuin kenttä soturi, joka juoksi siellä kynä peitsenään, juoksenteli ympäri näitä pihvoja, joissa sinkosi milloin mitään. Haastattelin ihmisiä, se oli tällaista niin kuin hyvin pitkälle myös uutisjournalistin työtä. - - - Kaikki mahdolliset Opetusministeriöstä alkaen. - - - Kaikkiin mahdollisiin. Koko ajan juostiin haastattelemassa ministeriä, juostiin haastattelemassa teatterikoulun rehtoria ja oppilaita ja ihmisiä kaduilla. (Nainen, s. 1946)

Talouden kentän vaikutus käytännössä kritiikkien kirjoittamiseen näkyy kriitikoiden vastauksissa kiertoteitse eli kautta rantain. Toisaalta se näyttäytyy esimerkiksi niin, että teattereiden toimintaa jouduttiin tutkimallani ajanjaksolla supistamaan tai teattereita jouduttiin talousvaikeuksien vuoksi yhdistämään toisiinsa. Toisaalta talouden kentän vaikutus näkyy myös viestintävälineiden välillä vallitsevan kovan kilpailun muodossa. Seuraavissa kahdessa vastauksessa näkyy hyvin talouden kentän vaikutus teatterikritiikkiin näistä edellä mainituista näkökulmista:

- - - Sen fanns de nog ett annat krig också på gång här...kommer ja ihåg, de va väl då tvåusenfyra när Lilla Teatern sku fusioneras med, med Stads, Helsingfors Stadsteater. O då blev de också en väldit intensiv debatt, o då to ja själv kontakt me de här som vill, sku uttala sig om, om, de, att de va nog också en sån där debatt, o den va viktigt. (Nainen, s. 1943)

Semmoinen vaihe, kun televisioarvosteluja, siis televisiateatterin arvosteluja ryhdyttiin lehdissä julkaisemaan sinä päivänä kun esitys tulee illalla ulos ja siitä syntyi aikamoinen sota. - - - Ja sitä jankattiin sitten muutama kuukausi kunnes sitten ne antoi periksi. Kanavien välinen kilpailu on aika kova tässä maassa ja tuota se on mulle jäänyt mieleen sellaisena ikävänä vaiheena. - - - No, olin pakosti osallisena. - - - No, reagoitiin niin, että kieltäydyttiin kirjoittamasta niistä kokonaan, ei etu- eikä jälkikäteen. Kunnes me sitten taas saatiin nähdä niitä etukäteen ja

sitten taas alettiin kirjoittaa. - - - Se oli aikalailla Yleisradion ja Mainostelevisiion ja sitten toisaalta - - - Helsingin Sanomien välinen kamppailu, - - -. (Mies, s. 1943)

Bourdieuolaisten kenttien esiin kaivamiseksi pyysin kritikoita myös joitakin adjektiiveja käyttäen vapaasti *kuvailemaan kulttuurisotien luonnetta Suomessa*. Kysymykseni tähtäsi siihen, että halusin saada kritikat luonnehtimaan Bourdieun nimeämää symbolista taistelua, jotta yhteiskunnan eri kenttien rooli tulisi mahdollisesti tässä taistelussa näkyväksi. Muutama kriitikko ei vastannut suoraan tähän kysymykseeni, koska oli sivunnut asiaa jo muiden vastaustensa yhteydessä. Eräs heistä luonnehti suomalaista kulttuurikeskustelua erään toisen vastauksensa yhteydessä näin:

- - - että sellaista avointa keskustelua kritiikistä ja kritiikin tilasta ei niin hirveesti ole, se ei varmaankaan johdu siitä, että lehdet ei sitä sallis, vaan sellaista järkevää keskustelua ei tuu, että yleensä se on sitä, että joku yksittäinen henkilö niin kuin jotenkin suuttuu yksittäisestä kritiikistä ja kaivaa sieltä niin kuin yhden lauseen ja sitten kirjoittaa niinku sellaista hirveää sekametelisoppaa, josta ei enää kukaan tajua, että mikä on kohde ja aihe ja mistä on kysymys. Se teksti heijastaa jotain tyytymättömyyttä jotain tiettyä kriitikkoa kohtaan tai jonkin tietyn kritikon niin kuin painotuksia kohtaan, ja sitten kun se niin kuin purkautuu niin - - - se menee sellaiseksi inttämiseksi, jotenkin se kärjistyy yleensä ja sen kritikonkin on paha enää siihen mitään vastata. Jotenkin niin kuin ymmärtää toisaalta sitä kentältä tulevaa kritiikkiä ja tyytymättömyyttä, mutta ei pysty hyväksymään sitä tilannetta, että se menee niin kuin sellaiseksi telotuslinjaksi, että se kriitikko jotenkin niin kuin vaikenee tai vaiennetaan tai jotenkin niin kuin häipyä savuna ilmaan. - - - (Mies, s. 1965)

Ainoa yhteinen teema, joka useammassa saamistani vastauksissa mainittiin, oli raha. Tulkintani mukaan talouden kenttä on teatterikriitikkojen puheen perusteella näin ollen kaikkein eniten vaikuttanut teatterikeskustelun yleiseen luonteeseen tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Rahaa ja taloutta käsiteltiin vastauksissa esimerkiksi seuraavaan tapaan:

- - - Hirveesti niinä vuosina kun mä oon tehny kritiikkejä niin on puhuttu just hirveesti rahasta et se on ollu jotenki... - - - Sitte tää rahotus, rahotusmalli että kuinka niinku itsenäiset ammattiryhmät, kuinka niiden toimintaa rahotetaan ni siit on hirveesti ollu puhetta ja sit tämmösestä niinku hirveesti sit siit o... Ku se on jotenki niinku kaupallista ja sil tavalla... Ja sit on puhuttu paljon et teatteri on sitä arvokkaampaa mitä enemmän siellä käy katsojii, tyyppii tämä, mikä on mun mielest ihan typerää et mun mielest kummallisil linjoil ollaan kuljettu kyllä et se, semmonen kaupallisuus on vahva jotenki. (Nainen, s. 1973)

Vähäistä, rahasidonnaista, silloin jos keskustelu kohdistuu niin kuin yksittäiseen kritiikkiin, niin se on harvoin kokonaisuutta rakentavaa. Keskustelu on ohutta. (Nainen, s. 1946)

Tää teatterikeskusteluaihe, mä en oikein saa siitä otetta eli mä en osaa vastata siihenkään mitään. Tai sanotaan näin, että semmoinen yhteinen piirre näillä teatterikeskusteluilla, että meillä Suomessa keskustellaan aina teatterin piirissäkin aina enemmän rahasta kuin taiteesta. (Mies, s. 1943)

Loput saamani suomalaisen teatterikeskustelun luonnetta luonnehtivat vastaukset olivat siinä määrin hajanaisia, että mitään yhteistä teemaa saati sitten bourdieulaista kenttää niistä ei tulkintani mukaan voida löytää. Luonnehdintoina ne kuitenkin kertovat jotakin olennaista siitä, minkälaista kulttuuria koskevalla keskustelulla on taipumus Suomessa olla. Seuraavassa on muutama esimerkki teeman konfliktit tästä puolesta:

Niin - - - jääräpäinen, itseään toistava... Tarkoitushakuinen... Saavutettujen... Saavutettuja asemia puolustava. (Mies, s. 1955)

Olematonta. Siis vähäistä. Satunnaista. En mä keksi mitään muutakaan, koska se, että jos me käydään esimerkiksi teatterikriitikot kerran teatterikesässä omassa kokouksessamme teatterikeskustelua, niin sehän on aika korkeatasosta ja mielenkiintosta ja hauskaa, mut ei se oo mitään julkista keskustelua, se on meidän omaa. (Nainen, s. 1951)

Intressant. Ää...ibland provokativ...ibland väl, kritik, kritik av kritiken, vilke...också ju e bra, på sitt sätt...kanske de här. (Nainen, s. 1943)

Deprimerande. (Nainen, s. 1974)

Bourdieu nimeämän symbolisen taistelun ja kielipelin luonnetta jäljitti myös kysymykseni siitä, *oliko teatterikritikoilla omasta mielestään paljon vai vähän valtaa*. Jos kriitikko vastasi paljon, pyysin häntä edelleen luonnehtimaan sitä, *minkälaista tuo valta hänen mielestään oli*. Niin ikään kysyin kriitikoilta spontaanisti sitä, *olivatko he koskaan omasta mielestään suoranaisesti käyttäneet valtaa*. Kysymysryppääni tähtäsi sen selvittämiseen, kokivatko teatterikriitikot itse käyvänsä jonkinlaista symbolista taistelua kielipelin avulla yhteiskunnassa. Olennaista jälleen on, että en avannut tässä mainittua Bourdieun symbolisen taistelun käsitettä kriitikoille ollenkaan, koska halusin heidän puhuvan puhtaalta pöydältä, ilman minkäänlaisia lähtökohtaolettamuksia aihepiiristä. Eräs kriitikko ei vastannut näihin kysymyksiini, koska hän oli vahvasti sivunnut aihetta jo muiden vastaustensa yhteydessä.

Kriitikoiden vastausten perusteella on mahdollista pohtia sitä, onko heidän vallankäyttönsä ollut kytköksissä Bourdieun nimeämiin kenttiin. Kriitikoiden pohdinnat omasta vallankäytöstä vaihtelivat laidasta laitaan. Vain yhtä kriitikkoa lukuun ottamatta kaikki myönsivät omaavansa enemmän tai vähemmän jonkinlaista valtaa. Seuraava puhuja oli kokenut käyttävänsä paljon konkreettista valtaa. Tulkitseen hänen käyttäneen valtaa ainakin teatteritaiteen kentällä, journalismin kentällä ja myös itsensä vallan kentällä:

Mulle on sanottu, että mulla on ollu sitä paljon, mutta mä en sitä tunne sillä tavalla yleensä. Siinä vaiheessa kun oon mitä mä oon ollu näyttämötaidoimikunnan puheenjohtaja, taiteen keskustoimikunnan jäsen, mä oon ollut tota Tampereen kesäteatterissa pitkään, joka valitsi sinne esityksiä, sen raadin puheenjohtaja, sit mä oon ollu jossain harrastelijateatterin kesän raadissa, saatoin olla mones raadissa yhtä aikaa. - - - Ai niin ja sit mä oon ollu vielä Finland Festivalsin neuvottelukunnan puheenjohtaja, joka, he päättävät mitä festivaaleja otetaan sinne, mitä siellä pidetään. Ja sit se kasaantuu kyllä jossain vaiheessa, kun sä oot tämmöstä niin sitten sulle tarjotaan, että sä otat ton... ja sitten Arvostelijoiden liitto, teatterijaoksessa mähän nyt oon ollu iät ja ajat. - - - Et kyllä sitä muitten mielestä varmaan on ollut. Ja sitten sitä silloin kun valtaa tässä mielessä, silloinhan sitä pyrkii myös käyttämään. Mutta nämä valtajutut on sitten että ne ei välttämättä oo olleet sitä valtaa. Että se niinku esiintyisi nimenomaan siellä kritiikkialueella. - - - No sitä mä juuri sanoin, että ehkä vaikutusvaltaa. - - - Ja silloin hei, silloin mulla on ollut valtaa kun olin näyttämötaiteen toimikunnan puheenjohtaja ja taiteen keskustoimikunnassa, ja teatteritoimikunnassa, silloinhan me jaetaan teattereille rahaa. Teatterintekijöille. Silloin, kyllä. - - - Niin no tämä on nimenomaan rahan valtaa, koska niinku apurahoja on jaettu. Näyttämötaidoimikunnan apurahojen takana. Ja sit mä oon ollu tietenkin tuolla jossakin Suomen palkintoraadeissa ja muuta, että... siihenhän liittyy tietenkin se, että ketä ehdotat voittajaksi. ketä pois. Siis sekä, niin oon ollut sekä Suomen palkintoraadissa että Finlandia-raadissa. Että näissä se valta, näissä on ihan oikeesti valtaa. - - - (Nainen, s. 1942)

Teatterikriitikon harjoittamaa vallankäyttöä pohdittiin edelleen myös seuraavasti:

Valtakysymys on hirveän vaikea, että tietysti suurella lehdellä on aina valtaa. Mutta että miten sen vallan mieltää ja tiedostaa ja miten se vaikuttaa niinku työhön niin se on eri kysymys eli emmä näe niinku työtäni vallankäyttönä. - - - Kaikki taitelijat ovat riippuvaisia niinku näkyvyydestä ja suuren lehden julkisuusarvo on tietysti niin kuin suuri. Totta kai siinä tahtomattaan harjoittaa valtaa, että menenkö tuonne tai tuonne kaupunkiin, sillä kaikkialle ei voi eikä ehdi mennä. Mutta mä en niin kuin tietoisesti mielestäni harjoita valtaa, tai en pelaa sillä, että en pelaa valtapeliä, enkä halua. (Nainen, s. 1946)

Sanotaan näin, että me tiedetään se, että jos tää iso lehti kirjoittaa jostain asiasta erittäin myönteiseen sävyyn, etenkin asiasta josta ei vielä oikein tiedetä, niin silloin

meillä on valtaa ikään kuin auttaa sitä esitystä liikkeelle. Tässä on ollut muutama tapaus jolloin kritiikki on ilmestynyt niin sitten on melkein heti näytökset loppuunmyyty, sillä tavalla valta kulkee. - - - No, se on esimerkiksi juuri tällaista. Mutta mä luulen, että se on niin kuin voimakkaampaa se myönteinen valta kuin kielteinen valta. - - - Emmä sillä tavalla käyttämällä käyttänyt ole. Mutta kyl mä tiedän, että esimerkiksi kirjoittaessani AA:n BB:stä, että se on yksi elämäni teatteriesityksistä, niin kyllähän se on konkreettista vallankäyttöä, sillä se vaikuttaa heti esityksen menestykseen. (Mies, s. 1943)

Erityisesti *Helsingin Sanomien* keskeinen rooli teatterikritiikin kentillä käytävien symbolisten taistelujen ohjailijana tiedostettiin hyvin, mistä seuraava esimerkki:

Hyvin vähän, mun mielestäni et se on pieni lehti ja aika vähän sil taval lukijoita ja ihmiset ei missään nimessä lue teatterikritiikkejä *Kansan Uutisista* ensisijaisesti et se on enemmän vähän semmosta täyteainesta, mitä pitää olla et kyllä se valta on *Helsingin Sanomilla*... - - - (Nainen, s. 1973)

Vähäisin näkemys omasta kriitikon työhön liittyvästä vallankäytöstä oli seuraava:

En usko, että minulla, varsinkaan näin sivutoimisena kuin nykyään toimin, on todellista valtaa kriitikkona. (Nainen, s. 1980)

Teatterikriitikon harjoittaman vallankäytön konkreettisiin ja vähäisiin mahdollisuuksiin kiinnitettiin huomiota esimerkiksi seuraavasti:

Ai niin, tässä valtakysymyksessä yksi tärkeä asia on se, ja vapauskysymyksessä, on se, että freelance-kriitikkona ja näissä työsuhteissa, - - - ne on kaikki toimeksiantosuhteita, niin mä en tee päätöksiä siitä, mistä mä kirjoitan. Mä saan toimeksiannot. Mun toimeksiantajani päättävät mistä esityksestä he multa kritiikkiä tilaavat. Siinä suhteessa tää on tietysti se olennainen kysymys vallan ja vapauden suhteesta, että mulla tavallaan ei ole vapautta määritellä itse, mistä mä kirjoitan, jollonka mulla ei ole sitä valtaa päättää siitä, mitkä esitykset tulevat näkyviin ja mitkä eivät. Tää on varmaan se monilla kritikoilla oleva suurin vallan kysymys. - - - Eli mä en hallinnoi sitä tilaa. Näkyvyyttä. Joo. (Nainen, s. 1964)

Eräässä pohdinnassa todettiin kriitikon vallankäytön olevan piiloista:

Ja nå, fortfarande beror de på hur man nu definierar de här me makt, så kom de ju lite fram ren i förra svare att, att o handlar de just om att, att de va man gör kan...inverka negativt eller positivt eller mittemellan på en föreställning, på skådespelare o regissör, pjäsens längd som, inom, hu länge den kanske, föreställningen kommer att gå, hur publiken kommer att ta emot den, kommer den, om man har skrivit, beroende på hur man skriver så kan de inverka på hur, att nånting blir ett fiasko helt o hållet av dendär pjäsen läggs snabbt ner eller nånting

att de e, på de sätte finns där den här, åtminstone implicit eller latent, den här makten. (Nainen, s. 1943)

Bourdieuolaisittain ajateltuna yhteiskunnallisella vallankäytöllä on myös toinen puoli kuin vain se, mikä nojaa yksittäisen kriitikon omaan toimintaan. Toisin sanoen yhteiskunnallista vallankäyttöä on myös se, jos jokin ulkopuolinen taho (vrt. tutkimuksessa esiin tuodut kentät) puuttuu kriitikon työhön eikä kriitikolla ole joko kykyä tai halua vastustaa sitä. Seuraavat haastattelusitaatit käsittelevät nimeämäni teeman konfliktit toista alateemaa eli sitä, *miten yhteiskunnan eri kentät ovat mahdollisesti suoraan vaikuttaneet teatterikriitikkojen käytännön työhön ja kirjoittamiseen.*

Kriitikoiden omaan vallankäyttöön liittyen kysyin heiltä täten sitä, *onko mikään ulkopuolinen taho koskaan puuttunut heidän omaan työhönsä ja jos on, niin miltä se on tuntunut.* Samoin kysyin kriitikoilta sitä, *ovatko tällaiset sivullisten puuttumiset haitanneet tai edistäneet omaa kriitikon työtä.* Tämä näkökulma on bourdieulaisittain katsottuna erittäin tärkeä kriitikon oman vallankäytön ohella, koska myös se kertoo symbolisen taistelun olemassaolosta yhteiskunnassa. Jälleen eräs kriitikko ei vastannut tähän kysymykseen, koska hän oli käsitellyt aihetta jo eräessä toisessa vastauksessaan.

Eniten kriitikoiden työhön ovat puuttuneet toisaalta teatteritaiteen kenttä ja journalismin itsensä kenttä. Mielenkiintoista on, että esimerkiksi politiikan kenttä ja talouden kenttä eivät ole saamieni vastausten perusteella suoraan puuttuneet kriitikoiden jokapäiväiseen työhön, vaan näiden kenttien vaikutus on selvästikin ollut piiloista, ikään kuin vain kiertoteitse näkyvää.

Teatteritaiteen kentän eli teatterin tekijöiden kerrottiin puuttuneen suoraan kriitikoiden työhön esimerkiksi seuraavasti:

On ... on. Mut on yks teatterijohtaja käynyt haukkumassa alan erikoislehdessä. Että miksi ne tilaa multa juttuja. Mä en oo sitä kyllä häneltä itseltään kysynyt, mutta että ilmeisesti mä en kirjoittanut niinkun hän olisi halunnut, että kirjoitetaan. Että tuota, ja sitten Teatterilehden päätoimittaja oli sanonut että päinvastoin, mä kirjoitan, että hänen teatterinsa saa näkyvyyttä. Mä en tiedä mikä skisma siinä taustalla loppujen lopuksi on, ja oliko se kuinka paljon niinku sanottu, että se ei ollu minun henkilöön menevä. - - - enkä mä oo kantanu siitä kaunaa, mä oon ajatellu sen näin, että joillekin ei mikään riitä. Että ne haluaa niinku näkyä ja näkyä ja näkyä ja niistä ei sais mitään negatiivista sanoa. Ja niinhän ei voi olla. Että

sehän pysäyttää sitten jopa oman kehityksen siten, jos kukaan ei koskaan sano poikkipuolista sanaa. Ja ja jos semmosia diktaattoreita tahtoo pyrkiä tähän teatterimaailmaan, niin kyllä mä kieltämättä siinä vaiheessa katson, että ovatko he oikeella asialla ja että... Mut että tällä lailla on yritetty. Ja sehän ei oo suoranaisesti mun kirjottamiseen vaikuttamista, mutta mulle kerrottiin tietenkin, että hän on käynyt riehumassa siellä. - - - (Nainen, s. 1959)

Joskus ammoin, kun aloitin tätä työtä niin Kansallisteatterin silloinen johto halusi antaa minulle porttikiellon teatteriin, koska olin häpeämättömällä tavalla asettanut sanani erästä esitystä arvioidessani. - ja mä olin silloin joku 21-v. tai jotain. Silloinen päätoimittaja katsoi, että on hyväksi, että pidän tauon, enkä mene Kansallisteatteriin. Se oli ehkä joskus vuonna 1969-70, sen jälkeen ei koskaan. - - - Sanotaanko, että mä olin mielestäni osunut niin oikeaan, että jos siitä seuraa tällainen porttikielto, niin silloinhan olen ollut oikeassa, että se koira älähtää johon kalikka kalahtaa. Emmä sitä niin raskaasti ottanut, onhan Suomessa 56 muuta teatteria. - - - No, se on niin harvinaista, se on tapahtunut kerran mun urallani. En voi sanoa, että sivulliset puuttuisivat tähän työhön. Enemmänkin niin kuin näkyvyyteen vaikuttavat ihan tällaiset käytännölliset seikat, paljonko tilaa - - -. Ei todellakaan voi osoittaa, että jokin ulkopuolinen taho, joku isovelji, joku isoveljen valvova silmä olisi läsnä työssä. Ihan raadolliset pienet käytännön ongelmat, että huomiossa lehdessä on vain puolitoista sivua kulttuurille, että koita tiivistää, koita tiivistää, löytyykö pienempää kuvaformaattia. Tai sitten päivästoin, nyt on paljon tilaa, ei ole juttuja, nyt saat niin paljon kuin haluat. (Nainen, s. 1946)

Myös journalismin kentän sisältäpäin on haluttu vaikuttaa kritikoiden työhön esimerkiksi seuraavasti:

No, ainakin yks toimituspäällikkö on sanonut että.... Että kirjota tästä esityksestä.... Kriitikki, koska meillä on siitä niin hyvä värikuva, - - -. Olin itse ajatellut etukäteen että... Se esitys ei oo niin mielenkiintoinen että siitä tarttis lainkaan kirjottaa... - - - Vuonna 1983... kirjoitin... X X:n ... näytelmästä Y Y, jota esitettiin Teatterikorkeakoulussa... Ja mun sillonen esimieheni... Otti jutustani kolmanneksen pois ja perusteli sitä sanoen että... Teatterikoulua ei saa kehua noin paljon... En tiedä oliko se... Aivan itse muodostamansa mielipide vai oliko hän saanut siihen... Ohjausta, opastusta ulkopuolelta. - - - Epämiellyttävältä... - - - niin se epämiellyttävyyttä... Johtuu siitä... Että mä olen pitänyt niitä puuttumisia.... Asiantuntemattomina. - - - No näähän on siis ollu harvinaisia yksittäistapauksia mutta vaikee sanoa. (Mies, s. 1955)

Journalistien keskinäisestä toistensa työhön sekaantumisesta kerrottiin eräässä vastauksessa näin:

Kyl mä joskus oon vääntänyt kättä tän meiän toisen kriitikon kanssa koska mulla oli hirvee... Mua niin ärsytti se X X ja sit Kaupunginteatterin ne tosi typerät jutut mitä ne teki ja sitte ku tää toinen meidän kriitikko oli... Oli ankara kaupunginteatterin ihailija nii hänen kaa, hän joskus siis puuttui niihin mun kirjoituksiin tai sil taval et siis omista kirjoituksistaan hän tavallaan lähti niinku et saman talon sisällä et

joskus meillä oli tällöinen keskenäinen kamppailu, mut voiks sitä sanoo
 ulkopuoliseksi tahoks et se on kuitenkin sit meidän talon sisällä mut sil taval et. - - -
 (Nainen, s. 1973)

Erään kriitikon vastauksessa viitattiin eliittijulkisuuteen, joskin varsinainen puuttujataho
 jää epäselväksi. Tulkintani mukaan tilanteen taustalla on saattanut olla jollakin tavoin
 esimerkiksi akateeminen kenttä:

Ei kriitikon työhön ei, ehkä yksi keskustelu on käyty Kanavassa, se koski
 enemmänkin tutkimusta kuin kritiikkiä. Se oli vaan sellainen, jossa hän kirjoitti
 tällaisen mielipidekirjoituksen, jossa hän siteerasi jotakin ja joitakin muitakin
 kirjoittajia... radikaaleista ja poliittisista tulkinnoista Kansallisteatterin alkuvaiheiden
 ja muista tällaisista ja, siinä kyl oli historian käsitykset ristiriidassa ja kaikkea... -
 - - Se oli aika semmoinen, ehkä ainoa tällainen keskustelu, johon mä osallistuin. - -
 - (Nainen, s. 1941)

Usea kriitikko totesi, ettei muista tai ei osaa sanoa, onko omaan työhön puuttunut jokin
 ulkopuolinen taho. Eräs kriitikko ei nimennyt ketään ulkopuolista omaan työhön
 vaikuttajaa, vaan puhui palautteesta:

Ei ole sillä tavalla suoranaisesti puuttunut, että palautetta on tullut, mutta se ei ole
 mitään suoranaista puuttumista, en ole kokenut, itse asiassa olen hämmästynyt
 miten vähän, oishan jotain lahjustarjoiksiakin voinut tulla joskus, en tarkoita, että
 olisin missään tapauksessa ottanut, tää nyt on vain tällaista vitsipuhetta,
 naurattaa... mutta hirveen vähän on mitään niin kuin viittauksiakaan mihinkään
 puuttumisyrytykseen, se ei tarkoita, että kaikki olis mitenkään hirveen tyytyväisiä.
 (Mies, s. 1965)

Pari kriitikkoa viittasi ulkopuolisilla omaan työhön puuttujilla lukevaan yleisöön
 epäillen kuitenkin varsinaiseksi puuttujatahoksi teatteritaiteen kenttää:

Ei... joskus on tullut palautetta jostain negatiivisesta kritiikistä tietenkin, et joku
 asianosainen, joka on naamioitunut nimimerkillä yleisön edustajaksi tai soittaa,
 että mitä sä nyt tällä tarkoitat. Aika vähästä siis, mitä nyt palautteen saanti... - - -
 (Nainen, s. 1951)

Nå nu ha de ju kommi in på allmänhetens spalt här då...om de betyd, om de
 menar me de här, har de kommi in dedär kommentarer eller sen ha ja ju fått på e-
 posten...bullshit, jävligt, hemskt, hur kan ja skriva sådänt eller i den stilen... - - -
 Men sen finns de då andra som ha skrivi liksom på nå annat sätt i den här
 allmänhetens spalt o gett uttryck fö en annan åsikt om en pjäs till exempel eller
 recension eller nånting. Men ibland vet man int riktigt om de e dendär teatern som
 ha fått en negativ kritik som ha beställt en text av sina...av en vän som ha sett
 pjäsen, att den sku skicka in den ti allmänhetens spalt o säga att den va så
 jättefin, att varför skrev man, han eller hon så dåligt. Sånt finns, också. - - -

(Nainen, s. 1943)

Viimeisin Bourdieun nimeämää symbolista taistelua kartoittava kysymykseni oli sellainen, jossa pyysin teatterikriitikoita listaamaan taidekriitiikin tärkeimpiä tehtäviä. Kysyin kriitikoilta toisin sanoen sitä, *voiko teatterikriitikille asettaa joitakin universaaleja tehtäviä*. Tässä kysymyksessä hahmottuu perimmältään se, minkä vuoksi koko symbolista taistelua kriitikoiden itsensä mukaan ylipäättään käydään. Taustajatuksena tämänkin kysymyksen kohdalla oli se, näkyykö yhteiskunnan eri kenttien vaikutus jollakin tavoin kriitikoiden henkilökohtaisissa näkemyksissä teatterikriitikistä.

Vastauksissa näkyy edelleen toisaalta sekä teatteritaiteen kentän että myös journalismin kentän vaikutus; useassa vastauksessa näiden kenttien vaikutus on tulkittavissa ikään kuin päällekkäisinä kriitikon puheessa. Lähes puolessa näkemyksistä on tulkittavissa selkeästi se, että teatterikriitikko on ikään kuin taiteen asialla ja teatteritaiteen ”puolella” ja edustaa tässä mielessä ikään kuin teatteritaiteen kenttää. Näissä näkemyksissä korostuu siten Hellmanin ja Jaakkolan (2009) esiin tuoma esteettinen paradigma kriitikkien kirjoittamisessa. Seuraavassa on muutama esimerkki tästä näkemyksestä:

Sitten taas jos mä ajattelen itseäni teatterintutkijana ja opettajana ja ehkä niin myöskin tätä teatterin kenttää kokonaisuutena, kyl mä näen, että kriitikillä on mahdollista tuoda ymmärrystä ja lisätä taideteoksesta nauttimisen kykyä. Se on tärkeämpää ja se mitä mielelläni näkisin, että se ei olisi vallankäyttöä, vaan että se pyrkisi johonkin tulokseen, jossa taideteos on pääasia. (Nainen, s. 1941)

- - - uskon että teatteritaide on yhä olemassa vaikka onkin paljon voimia mitkä yrittävät tehdä siitä vaan tämmöstä sisällöntuotantoa - - - tai jotain täydellistä... mieleltöntä televisio... televisio... tämmöstä lapsellista leikkiä - - - johonkin suuntaan.. uskon että teatteritaide on yhä olemassa ja teatterin edun palveleminen on viime kädessä on se joka tekee teatteriarvostelusta yleishyödyllisen. (Mies, s. 1932)

Mut että kyl musta se on, että me ollaan taiteen asialla, me ei olla taidetta vastaan, että se on mun mielestä tärkeitä muistaa, että me ollaan sen taiteen asialla. Tai taitelijat voi olla sitä mieltä, että me ollaan niinku vastaan, mutta koko ajan me ollaan sen saman asian puolella. Me, et me ollaan, me kuitenkin rakastetaan sitä kyseistä taideteosta, mistä me kirjojetaan, me ei kirjojeta siks, että me vihataan sitä. - - - (Nainen, s. 1942)

Yli puolessa vastauksista on erotettavissa puolestaan journalismin kentän vaikutus teatterikriitiikin kirjoittamiseen lähinnä siitä näkökulmasta, että kriitikon tehtävä on toimia ikään kuin lukijoiden palveluksessa. Nämä näkemykset edustavat tulkintani

mukaan puolestaan journalistisen paradigman näkemystä kritiikkitekstien kirjoittamisesta. Seuraavassa on joitakin esimerkkejä tästä varsin journalistisesta näkökulmasta:

No tärkein tehtävä on tää sama, minkä mä sanoin siis sika säkissä -ajatus... Että katsojalla pitää olla oikeus tietää mitä on menossa katsomaan - - - . Jonkin sorttinen asiantunteva näkemys... - - - Vaik en kyl hirveesti ajattele koskaan niitä tekijöitä kun mä sitä kritiikkii kirjoitan vaan nimenomaan siis niitä katsojia, jotka mahdollisesti menee katsomaan. (Nainen, s. 1973)

Jos puhutaan sanomalehtikritiikistä, niin se on lukijan ja yleisön palveleminen. Sanomalehdet on toistaiseksi olemassa, ja toistaiseksi niissä julkaistaan uutisia. Teatterikritiikkikin sijoittuu niinku kulttuuriuutisten rintamaan, että sen takia teatteriesityksistä kirjoitetaan, ensi-illoista, koska halutaan niinkun lukijoille se tieto, että nyt on uus tämmönen niinku taideluoma, ja se on niinku tällainen tai tällainen. - - - (Nainen, s. 1951)

Kyllä me, meidän kirjoitetaan siis lukijoille, kritiikit ylipäänsä kirjoitetaan lukijoille. Tehtävänä on kannustaa hyvän teatterin pariin ja informoida myös siitä mikä ei ole näkemisen arvoista. (Mies, s. 1943)

Teatterikritiikin universaalia tehtävää muutama kriitikko intoutui pohtimaan hyvin kauniisti ja korkealentoisesti. Näistä näkemyksistä on löydetävissä humanismin peräänkuuluttama pieni *ihminen* ja niissä korostuu myös journalismin hieno ja vakava tehtävä suhteessa lukevaan yleisöön. Seuraavassa on muutama esimerkki näistä puheista:

Mä olen vanhanaikaisesti tällaisen valistuksellisen näkökannan kannalla. Minusta se ei missään tapauksessa ole tällainen teatterin myyntityön jatke, vaan ehkä valistava, ehkä innostava kannanotto. Parhaimmillaan jos on nähnyt hyvän esityksen, mä ainakin haluan kertoa katsojille, että menkää katsomaan tämä, että se kannattaa, kannustaa ja kehottaa ihmisiä näkemään hyvä esitys. - - - No, jos on universaali tehtävä niin se on musta niin kuin ihmisyyden lisääminen maailmassa. (Nainen, s. 1946)

Joo, tota .. puhua. Puhua teatterista, sitä kautta taiteesta ja kulttuurista, ihmisistä maailmassa. .. - - - Ja ajattelua siitä, mikä, mitä ihmiset tekee, mitä ihmiset on ja miten maailma menee. Ja mun mielestä teatterikritiikki on yks asia, joka osallistuu siihen puheeseen. Mun mielestä teatteri on erittäin hyvä puheenaihe siinä suhteessa, koska on hirvittävän vaikea puhua abstraktioista, tai niillä ei oikeestaan pääse mihinkään. Niin sitten teatterissa on sitä konkretisaatiota, ja siellä on aina jollain tavalla ihmisiä ja ihmisten ajattelua. - - - (Nainen, s. 1964)

Mä luulen yksinkertaisesti, että se on vain niin kuin pitää yllä sellaista julkisen keskustelun perinnettä - - - että siinä myös niin kuin korostettaisiin sitä, että kritiikin tehtävä ois - - - niin kuin nimenomaan avata asioita ja siinä mielessä myös kritikko näkee sen oman tehtävänsä siinä niin kuin kentällä selkeesti, että se on niin kuin enemmän yhteyksien luoja niin kuin tekijöitten, katsojien, perinteen ja kaiken tän niin kuin sen kentän millä teatteri-ilmio on olemassa. - - - Sen kommunikaatiokentän niin kuin avoimena pitämisenä. Teatterin ympärillä on jo kenttä, joka väittelee ja kommunikoi ja pitää kiinni eduistaan ja mielipiteistään, niin kuin universaalisti kritikko ois se joka pyrkii jotenkin havainnoimaan sitä niin kuin laajemmin ja pitämään mielessä ja osoittamaan sitten ikään kuin sitä laajempaa merkitystä siinä teatteritaiteessa ja siinä toiminnassa. (Mies, s. 1965)

Erään haastatteluvastauksen alkupuolella tuotiin hyvin esiin journalistisen paradigman ajattelua kritiikkien kirjoittamisessa ja loppupuolella puolestaan esteettisen paradigman ajattelua, mikä ilmentää kyseisen puhujan henkilökohtaista tietoisuutta sekä journalismin että myös teatteritaiteen kentän olemassaolosta:

- - - kun mä olen toimittaja niin mä olen palvelualalla. - - - että me ollaan täällä itse asiassa asiakaspalvelijoita, että... tavallaan mä oon joskus kans kokenu, että mä oon isomman yhteisön silmät ja korvat, - - - . Niin mä tunnen olevani siinä mielessä yleisön palvelija myöskin. - - - just tästä analyysin merkityksestä ja miten haluaa sijoittaa sen siihen tiettyyn tilanteeseen, historialliseen tilanteeseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen tilanteeseen. - - - Kyllä mä teatterikriittikkona kirjoitan enemmän yleisölle varmaankin. - - - niin mä tunnen - - - hyvinkin suuresti sen mun tehtäväni semmosena informantina, esiinhaistelijana, maistelijana, semmosena kulttuuriuulahdusten tuojana, että myös semmosessa roolissa. Väliittäjän roolissa myös, - - - . Mun mielestä taide on tärkeä, ja nyt - - - siteeraan yhtä ohjaajaa, joka - - - sano, että hänen mielestään taiteen tehtävä on herättää meissä henkiin sellasia unohdettuja asioita ja tunteita, jotka me on tahtomattaan painettu alas. Ja näinhän se vähän laajempana ilmiönä, mä oon aina ajattelut niin, että taide ei oo irrallaan ajasta, vaan se aina heijastaa niitä, ehkä kantaa tavallaan sellasia alitajunnankin asioita, ja tota tota .. että sitä kautta voi olla niinku ihan universaalisti ja eri puolilla maailmaa teatterin ja yleensäkin taiteen avulla voi nostaa esille asioita erittäin voimakkaasti. (Nainen, s. 1959)

Eräs kritikko intoutui antamaan suoranaisen kysymyssarjan sille, miten (teatteri)kritiikin pitäisi havaitsemiaan asioita käsitellä:

Nå först o främst finns ju de här tre viktiga frågorna för en kritiker. Vad? Hur? Varför? O då e de vad, de e liksom, va e de som görs, de e den här presentationen, hur de görs, då beskriver man också men också analyserar o sen tolkar man, varför, men alla, alla e viktiga men, men de viktigaste tycker jag nog analysen sen, på basen av allt de här grundarbete o sen en tolkning ännu av kanske och att sätta in verke i ett, olika sammanhang i relation till nånting tidigare eller till annat på fälte just nu. (Nainen, s. 1943)

Kritiikkitekstien historialliseen tehtävään viitattiin lopuksi seuraavasti:

Musta se on tää, että se jatkaa tätä prosessia, että se tuo niin kuin jonkin lisäelementin siihen, - - - . Että siitä jutusta sellainenkin ihminen, joka ei esitystä pääse näkemään, ja jälkipolvetkin... Etenkin ennen kuin ei ollut videotakaan, ei saanut mitään, siitä teatteriesityksestä ei jäänyt kuin joitakin haaleita valokuvia ja teatterikritiikkejä, niin että siitä pystyisi jotenkin näkemään mistä jutussa on kysymys, - - - eli hyvästä kritiikistä pystyy vielä vuosikymmenien jälkeenkin päättämään, että mitä siellä teatterissa oikein on tapahtunut. (Nainen, s. 1945)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *konfliktit* voidaan sen ensimmäisen alateeman eli kriitikoiden henkilökohtaisten intressien osalta todeta, että enemmistö kriitikoista tunnusti joskus kamppailleensa sanallisesti jonkun muun tahon kanssa kriitikon työssään. Kuitenkin vain puolet kriitikoista oli varsinaisesti itse aktiivisesti osallistunut laajemmassa mitassa niin kutsuttuihin kulttuurisotiin kirjoittajana. Samoin puolet kriitikoista tunnusti omaavansa joitakin vihamiehiä. Kriitikoiden vallankäytöstä voidaan sanoa, että kaikki kriitikot, jotka ylipäättään vastasivat kysymykseeni siitä, ovatko he halunneet muuttaa julkista teatterikeskustelua johonkin suuntaan, vastasivat myöntävästi. Vain yhtä kriitikkoa lukuunottamatta kaikki myös myönsivät omaavansa enemmän tai vähemmän valtaa.

Teeman konfliktit toisen alateeman eli yhteiskunnan eri kenttien sekaantumisesta teatterikritiikkien kirjoittamiseen osalta voidaan sanoa, että eniten teatterikriitikoiden työhön ovat suoraan puuttuneet teatteritaiteen kenttä ja journalismin kenttä. Sen sijaan talouden, politiikan, akateemisen ja vallan kentän vaikutus kriitikoiden käytännön työhön on ollut piiloista ja näkynyt kiertoteitse. Yleistäen voitaneen myös sanoa, että ehkä eniten teatterikeskustelun luonteeseen ja sen muuttumiseen tutkimallani ajanjaksolla Suomessa on teatterikriitikoiden puheen mukaan vaikuttanut talouden kenttä, koska yleisin teema, johon vastauksissa säännönmukaisesti palattiin, oli raha. Niin ikään kriitikoiden pohdinnoissa valiteltiin yleisen teatterikeskustelun vähyyttä ja pinnallisuutta.

8.5 Pääomalajit

Jotta teatterikriitikoiden sosiaalinen todellisuus avautuisi kunnolla, niin kiinnostavaa on tarkastella bourdieulaistain sitä, minkälainen habitus ja millaista bourdieulaista pääomaa haastattelemillani teatterikritikoilla on. On mielekästä selvittää, miten teatterikriitikot ovat ylipäätään journalismin kentälle tulleet ja minkälaisilla pääoman muodoilla he ovat parhaiten menestyneet työssään. Sekä bourdieulainen *habituksen* että myös *pääoman* käsite alalajityypeineen (so. taloudellinen, kulttuurinen, sosiaalinen ja symbolinen pääoma) auttavat kuvaamaan hyvin sitä, millaiseksi teatterikriitikot ovat oman asemansa journalismin kentällä kokeneet ja miten he puhuvat tuosta asemastaan.

Bourdieuun habituksen ja pääoman käsitteiden avulla tarkastelen tässä osiossa sitä, minkälainen henkilökohtainen tausta ja koulutus haastattelemillani teatterikritikoilla on, miten ja miksi he ylipäätään ovat tulleet journalismin kentälle teatterikritiikkiä kirjoittamaan sekä minkälaisista muista asioista heidän elämänpiirinsä teatterikritiikin lomassa koostuu. Käsitteenä habitus kokoaa yhteen kaiken edellä sanotun. Samoin on mielenkiintoista tietää, minkälaisia pääoman muotoja teatterikritikoilla on: yhtäältä kiinnostavaa on se, miten he ovat hankkineet eri pääomia, ja toisaalta se, mikä merkitys niillä päivittäisessä kriitikon työssä on. Kaikkea sitä kriitikkopuhetta, jossa kriitikot kertovat omasta lapsuudenkodistaan, koulutuksestaan, taloudellisesta toimeentulostaan, sosiaalisista suhteistaan, harrastuksistaan ja niin edelleen, kutsun teemaksi nimeltä *pääomalajit*.

Analysoin saamiani vastauksia tässä osiossa esittelemieni kysymysten yhteydessä. Pyysin kriitikoita aluksi spontaanisti kertomaan siitä, *mihin lehtiin he ovat teatterikritiikkiä kirjoittaneet*. Ainoastaan pari kriitikkoa oli kirjoittanut vain yhteen lehteen tai julkaisuun, joten kriitikoiden toiminta oli ollut varsin monipuolista. Lehtiä ja tahoja, jotka kriitikot mainitsivat haastatteluissa nimeltä²⁰² tässä tutkimuksessa jo nimettyjen lehtien lisäksi olivat *Kontur*, *Kanava*, *Suomen Kuvalehti*, *Ilta-Sanomat*, *Karjala*, *Ylioppilaslehti*, *Länsi-Savo*, *Turun Sanomat*, *Satakunnan Kansa*, *Länsiväylä*, *Kirkko ja Kaupunki*, *Western European Stages*, *Oulun Teini*, *Oulun ylioppilaslehti*, *Pohjolan Työ*, *Tanssi-lehti*, *Dans Tidning*, *Karjalainen*, *Pohjois-Karjala*, *Pääkaupunki*,

²⁰² Eräästä nimestä ei litteroiija saanut kunnolla selvää, joten sitä ei ole mainittu tässä.

Théâtre-lehti, *Berliner Zeitung* sekä Moskovassa ja Romaniassa ilmestyvät teatterilehdet.²⁰³ Edelliseen liittyen kysyin kriitikoilta myös sitä, *miksi he olivat valinneet juuri nämä tietyt lehdet* oman kirjoittamisen areenaksi. Edelleen tiedustelin sitä, *minkälainen motiivi on saanut kriitikot aikanaan kirjoittamaan teatterikritiikkiä* sekä *olivatko he johdonmukaisesti valinneet kriitikon työn elämänurakseen*.²⁰⁴ Kysyin myös sitä, *olisiko kriitikoiden elämänuralla voinut käydä toisin*.²⁰⁵ Saamani vastaukset kuvastavat hyvin sitä, miten journalismin kentälle ylipäättään tullaan.

Muutama kriitikko kertoi, että heitä oli vain pyydetty kirjoittamaan lehtiin, joihin olivat sitten alkaneet kirjoittaa. Useasta vastauksesta kuvastui se, että kriitikko oli aluksi mennyt töihin lehteen yleisjournalistiksi, mutta edennyt tai siirtynyt sitten sitä kautta lehden teatterikriitikoksi. Seuraavassa on pari tyypillistä esimerkkiä kriitikoiden ammatillisesta kehittämisestä ja urapolusta:

En mä mitenkään sitä valinnu mä menin sinne kesätöihin sitte joskus ja... Sillon kesällä 2000... Ja ja piti mennä kesätoimittajaks ja sitten mä jäin sinne ja... Ja sit mä oon itse harrastanu teatterii lapsesta asti niin sit se on kauheen luontevaa ja sit mult kysyttiin et haluunko tehdä juttui kesäteattereista ja sit mä olin et joo haluan ja sit se kai jotenkin kai - - - niin sit mä sain jatkaa. (Nainen, s. 1973)

No, sitä piti katsoa mihin sai, missä tarvittiin kriitikkoja ja Hesarissahan oli mun hyvä, erittäin hyvä kolleega ja ystävä Sole Üexküll ja enhän minä voinut kuvitella häntä savustavani ulos mitenkään... (Nainen, s. 1918)

Useassa vastauksessa mainittiin oman työn motiiviksi yksinkertaisesti henkilökohtainen kiinnostus teatteriin. Oma urapolku oli myös pitkälti muotoutunut henkilökohtaisten suhteitten kautta, mistä esimerkkinä ovat seuraavat otteet:

- - - asiat on jotenkin seuranneet, jotenkin aika luontevalla tavalla toisiaan, ja näitten lehtien suhteen niin... Mulla oli ensinnäkin Ylioppilaslehdessä tuttuja kirjoittajia, töissäkin ja tota sitten yksi Ylioppilaslehden vanha päätoimittaja oli siirtynyt tonne Suomen Kuvalehden toimituspäälliköksi ja hän pyysi sitten mua tota kirjoittamaan sinne ja sitten Helsingin Sanomista pyydettiin heille avustajaksi. - - - se valinta on tapahtunut jotenkin niin pikkuhiljaa ja huomaamatta, että tuntuu, että tää on jotenkin väijäämättömästi johtanut tähän, kaikki tähänastinen, - - - mä luulen, että ne lähtökohdat on ollut puhtaasti siinä, että mä olen ollut kauheen nuoresta lähtien sillä tavalla laajasti kiinnostunut teatterista, et mä oon niin kuin,

²⁰³ Kahden viimeksi mainitun lehden tarkempi nimi jäi haastattelussa epäselväksi.

²⁰⁴ Nämä kysymykset liittyivät haastattelurungon teemaan habitus.

²⁰⁵ Kysymys liittyi edelleen teemaan habitus.

siis harrastanut näyttötelemistä ja tehnyt teatteria ja ollut avustajana ja muuta ja, mutta se mun kiinnostus on niin kuin ylittänyt sellaiset henkilökohtaiset taiteelliset ambitiot niin kuin kirkkaasti ja alusta lähtien. Se motiivi on ollut puhtaasti vain sellainen halu olla tän kyseisen ilmiön kanssa niin kuin tekemisissä - - - että kriittikona saa niin kuin mellastaa vapaammin ja laajemmalla alueella, jos siitä nyt jotain motiivia sitten voi repiä. (Mies, s. 1965)

För att teater alltid intresserat mig ur olika synvinklar, men också för att jag tyckte det var viktigt att analytiskt, öppet och kritiskt kunna diskutera saker också i en liten kultur (minoriteteskultur) där "alla känner alla". Och så har jag en stark uppfattning om vad jag tycker teater kunde vara, men mycket sällan är i vårt land. - - - (Nainen, s. 1974)

Mutta ensimmäinen lehtikritiikki oli vuonna 1967 Pohjois-Karjala-lehdessä, demarilehdessä, jossa mä olin kesätoimittajana. Ja sitten kun -68 tulin Demariin vakituiseksi uutistoimittajaksi niin siitä vaan sitten huomattiin, että jaaha eukko on lukenut sekä lehtioppia, että käynyt draamastudiota ja on niin kuin jyvällä näistä eli siitä sitten jäi tai mulle tuli tätä teatterikritiikkiä, jota mä tein siinä sivussa, ja sitten kun mä jouduin sieltä lähtemään -70 vuoden alussa, mä oon varmaan eniten Demarista erotettu avustaja ja toimittaja, niin sitten vuodesta -70 vuoteen -93 niin mä olin tällainen koordinoiva teatterikritikko, että teattereiden posti tuli mulle ja me sitten sovittiin yhdessä muitten kriitikoiden kanssa ja muilla paikkakunnilla olevien kriitikoiden kanssa, että mistä kirjoitetaan, - - - . (Nainen, s. 1945)

Henkilökohtaisten suhteiden merkityksestä oman kriitikon työn edistämisessä kertovat puolestaan seuraavat kuvaukset:

- - - Länsi-Savo oli ensimmäinen silloin kun mä päätin, että nyt mun täytyy ruveta niinkun ansaitsemaan rahaa - - -. Mä kävin hirveen puhelinringin läpi, se oli todella masentavaa, ja tota sitte .. Länsi-Savo oli ensimmäinen sit niinku sit minne mä sain kirjoittaa mun ensimmäisen kritiikin. Sitten Turun Sanomat tuli muutaman vuoden kuluttua sillä tavalla, että - - - XX:lta tiedusteltiin, että tota, sinne tarvittiin, haluttiin joku, joka kirjoittaisi Helsingin esityksiltä ja sitten XX tiesi, että mä olen siirtynyt kirjoittamaan, ja sitten suositteli mua. Mä lähetin näytejuttuja ja siitä alkoi mun Turun Sanomat -suhteeni. Ja sit Teatteri-lehdestä otettiin yhteyttä, et jos ehtisin kirjoittaa sinne. Kirkko ja Kaupunki -lehti sillä tavalla, että, - - - saman syksyn aikana useampia esityksiä, joissa oli jollain tavalla uskonto tai uskonnolliset kysymykset aiheena, - - -. Ja sit mä tarjosin sitä Kirkkoon ja Kaupunkiin ja sitten siellä sanottiin, että he haluskin jonkun, joka kirjoittaiskin teatterista sinne, ja sitten se Länsiväylä tuli siinä välissä jotenkin niin, että ne oli saaneet mun nimen jostakin jutusta. Ne on kaikki semmosia niinku satunnaistapahtumia. (Nainen, s. 1964)

No, emmä itse asiassa ole niitä valinnut, vaan se oli tietysti se, että mä olin itse sosiaalidemokraatti ja hakeuduin sekä opiskeluaikana että sitten sen jälkeen sosiaalidemokraattisiin lehtiin, - - - ja sanotaan tollaset Kaleva, Teatterilehti, Théâtre... Kalevan YY sattuu olemaan mun opiskelijatoverini sekä lehtipuolelta että draamastudiosta Tampereelta, AA:n äiti oli mun opiskelutoverini Tampereella. Mun miesvainajani oli vakuuttunut ettei ole muita ihmisiä kuin sun opiskelutovereita - - - ja kun tulee ulkomailta joku pyyntö kirjoittaa artikkeli naisista

suomalaisessa teatterissa saksan kielellä niin sitten heti Teatterin tiedotuskeskuksesta soitetaan mulle, koska mä puhun sujuvasti saksaa ja tiedän monen vuosikymmenen ajalta nämä asiat eli mulla on tietopankki vuosikymmenien varrella koottu käytössä. Eli nää menee niin kuin henkilökohtaisten suhteitten kautta - - -. (Nainen, s. 1945)

Toimitin kuuden vuoden ajan viikottaista teatterimakasiiniohjelmaa paikallisradiossa, ja yksi ohjelman tärkeitä peruspiireita oli nähtyjen esitysten arviointi. Opiskeluaikana professorini oli suositellut minua Teatteri-lehden toimitukselle ja suositusten kautta kirjoitin myös Etelä-Suomen Sanomiin. - - - (Nainen, s. 1980)

Kriitikon työ tuntui oikealta elämänuravalinnalta valtaosassa vastauksissa yksinkertaisesti sen vuoksi, että kymmenen kriitikkoa oli opiskellut suoraan teatterialaa. Eräs kriitikko oli opiskellut aluksi Teatterikorkeakoulussa dramaturgiaa ja käynyt sen jälkeen Sanomien toimittajakoulun. Toinen oli puolestaan opiskellut Englannissa draaman maisteriksi. Kahdeksan kriitikkoa oli opiskellut tai opiskeli haastatteluhetkellä edelleenkin joko Helsingin yliopistossa teatteritiedettä tai Tampereen yliopistossa draamakirjallisuutta. Muista aloista, joita kriitikot olivat opiskelleet, mainittiin yleinen kirjallisuustiede, nykykansain kirjallisuus, viestintätiede, lehdistö- ja tiedotusoppi, tiedotusoppi, aikuiskasvatus, kasvatustiede, sosiologia, taloussosiologia, yleinen teologia, englannin kieli, romaaninen filologia, ranskan kieli, suomen kieli, estetiikka, taidehistoria, filosofia, kotimainen kirjallisuus, kansanrunous, logopedia, pohjoismainen kirjallisuus, elokuvatiede ja tanssin tutkimus. Oppiaineiden laaja nimivalikoima on kunnioitusta herättävä ja kertoo toisaalta siitä, että kriitikot ovat opiskelleet eri yliopistoissa,²⁰⁶ ja toisaalta siitä, miten oppialojen nimet ovat vaihtuneet toisiksi ajan kuluessa. Pari kriitikkoa oli kertomansa mukaan käynyt Sanoma Osakeyhtiön toimittajakoulun. Eräs kirjoittaja kertoi aloittaneensa ensin kirjallisuuskritiikillä, mutta laajentaneensa sitten kirjoittamistaan teatterin puolelle. Muutama kriitikko kertoi alun perin halunneensa näyttelijäksi. Puolet kriitikoista kertoi joko harrastaneensa teatteria nuorempana, tekevänsä sitä edelleenkin tai tutustuneensa muutoin teatterin tekemiseen käytännössä opintojensa kautta.

Muutama kriitikko kertoi kriitikon työnsä motiiviksi yksinkertaisesti kiinnostuksen kirjoittamiseen. Edelleen miltei puolessa vastauksista kerrottiin teatterin taidemuotona olevan kriitikolle läheinen tai tuntuvaan muuten vain kiinnostavalta. Muita ammatteja tai

²⁰⁶ Tampereen ja Helsingin yliopistojen lisäksi kriitikot olivat opiskelleet Jyväskylän ja Oulun yliopistoissa sekä Teatterikorkeakoulussa.

aloja, joihin kriitikot olivat ennen kriitikon uraansa opiskelleet, olivat kirjastoala, äidinkielen opettaja ja luokanopettaja, samoin kielet ja kuvataiteet olivat olleet kriitikkojen mahdollisen aiemman kiinnostuksen kohteena. Muutama haastattelemani kriitikko oli opettanut ja tutkinut teatterialaa akateemisessa maailmassa ja pari kriitikkoa teki teatteria edelleen käytännössä kritiikin kirjoittamisen ohessa. Seuraavassa on eräitä kuvaavia haastattelukatkelmia näistä puheista, jotka kuvaavat hyvin kriitikoiden varsin monipuolista suhdetta teatteritaiteen kenttään:

- - - Ehkä en elämänuraksi niinkään kuin elämäntavaksi. Tämmönen ura – mikä voi näyttää et on ristiriidassa tämän virka-aseman kanssa – mutta mulla ei ole koskaan ollut mitään erityistä urasuunnitelmaa. - - - (Nainen, s. 1941)

Kyllä varmasti. En mä mikään ura, mä sattumalta... (Nainen, s. 1951)

Kriitikot kertoivat omasta suhteestaan teatteritaiteeseen ja ylipäätään teatterin tekemiseen esimerkiksi seuraavasti:

Tietysti kävin ahkerasti teatterissa Viipurissa, ajattelin että minusta tulee näyttelijä... ja sitten mietin että voiko minusta tulla näyttelijää, - - - minä ajattelin ei, minusta Ei voi tulla näyttelijää kun kun minulla on suora tukka ja pyöreät rillit, ei oo mahdollista... no... Mutta sitten minulla oli aina pysynyt kynä käe-, kädessä, jo kouluaineissa, ylioppilaskirjoituksissa niin se oli niin luonnollista, että minä aloin tehdä jotain jota minä osasin... - - - Eihän... mutta siis kynä pysyi kädessä, tämän, tämän voin sanoa ja... Ja niin ollen sitten kun... opiskelen, opiskelin yliopistossa niin valitsin aineet... Öö... Siis estetiikan ja ja taidehistorian ja sillon sitten... Proffa oli tää Rafael Koskimies, joka oli... hyvin lähellä Kansallisteatteria ja dramaturgia ja minä aina pyysin häneltä niinkun esimerkiks aineen aiheet et mä tahtosin jotain teatteri, teatteria liittyviin aineita, aiheita. - - - (Nainen, s. 1918)

- - - Mä olin jo tän Unto Kinnusen eli tän vapaaopiston johtajan kanssa, jo harjoitellut Teatterikorkeeta varten jo roolit, että mä lähdän pyrkimään Teatterikouluun, sillä se oli niin kuin itsestään selvä, että mä lähdän, että rupean vaan näyttelijäksi, että ei tullut mieleenkään muu... Mutta satuin ottamaan asian puheeksi kotona vähän väärällä viikolla, isäni on nimittäin poliisi - - - isä ilmoitti, että ei tipu rahaa tähän Teatterikorkeakouluun menemiseen, että hänen tyttärensähän ei Teatterikouluun lähde, se on alamaailman ammatti ja sinnehän ei mennä, nimittäin sattui sillä viikolla olemaan Joensuussa putkassa kaksi näyttelijää, ja isä ilmoitti, kun oli poliisi, että siihen ammattiin et lähde, - - - . (Nainen, s. 1945)

- - - mun tausta on sellanen, että mä oon tehnyt teatteria ja halunnut näyttelijäksi. Ja sitten mä en vaan koskaan päässyt Teatterikorkeakouluun .. ja sitten, mutta sitten loppujen lopuksi mä älysin tulla yliopistoon opiskelemaan teatteritiedettä - - - (Nainen, s. 1964)

Mitä journalismin kenttään tulee, niin teatterikriitikon asemaa siellä pidettiin useassa vastauksessa melko horjuvana. Asiaa pohdittiin esimerkiksi seuraavasti:

- - - Pidän itseäni tyypillisenä sukupolveni edustajana kyllä, mutta tota tää kriittikokysymys on sinänsä vähän hankala, sillä kriitikoita sinänsä niin kuin jotenkin vakituisesti kirjoittavia teatterikriitikoita on täs maassa kuitenkin hirveen vähän ja sillä tavalla niin kuin munkin ikäisiä on hirveen vähän, en tiedä muilla aloilla... tää asetelma suuret ikäluokat ja kaikki heidän jälkeensä tulevat ehkä tietysti näkyy ja se näkyy toisaalta niin kuin koulutustaustan suhteen ja toisaalta tietysti työsuhteiden suhteen - - - . (Mies, s. 1965)

Siis mähän en ole, musta se kuulostaa hirveen hullulta, että mä olen teatterikriitikko. Ja Suomessa itse asiassa ei kovin monia sellasia ookaan, jotka on päätoimisesti teatterikriitikkoja. Vaan olen toimittaja, jonka erityisalue on teatteri, ja mä kirjoitan kulttuurijournalismia siinä missä yleensä journalismia. - - - Vaikka sit se, kun on pitkän aikaa kirjoittanut teatterikritiikkiä, pannu nimensä alle niin sitä leimautuu teatterikriitikoksi. Et en mä ainakaan muista kun mä kadulla kävelen, että tässä kävelee teatterikriitikko. Et se ei oo itse asiassa mikään mun identiteetti mun itseni kannalta. - - - (Nainen, s. 1942)

Kriitikon asemaa suhteessa talouden kenttään intouduttiin pohtimaan edelleen näin:

- - - Ja sitten tässä työssä että kun on kulttuuritoimittajana eikä tyyliin jonkun lehden avustava kriitikko ja muutenkin tekee paljon näitä näyttelijöiden haastatteluja ja teatteripoliittikkaa siis valtakunnan tasolla siis rahapolitiikan kautta, että mitä merkitsee kulttuurien rahoitus ja sellainen, että niinku tavallaan se kriittikous on siinä rinnalla koko ajan. Ei voi sanoa, että mä oon päätoimisesti kriitikko. Että tunnen olevani enemmän kulttuuritoimittaja, jolla on erityisalana teatteri, - - - . Että jos kritiikin asema muuttuu, että nyt kun mä olen myöskin Suomen Arvostelijoiden liiton hallituksen jäsen, edustan siellä teatterialaa, niin tuota Arvostelijoiden liitossa esimerkiksi tunnetaan suurta huolta kritiikin asemaa kohtaan, koska sanomalehdet mielellään ottaa myös muita juttuja kuin kritiikkiä, kritiikin asema on vähän sellainen. - - - Että tietysti jos kriitikon asema hirveesti huononee, niin sehän riippuu niinku kriitikon arvostuksesta, - - - mutta kyllähän lehtien sisällä jauhaa tämmöiset taloudelliset realiteetit, että minkä verran sivuja, minkä verran tilaa, että. Nää laajenee hyvin henkilökohtaisista asioista laajempiin kysymyksiin nämä, - - - . (Nainen, s. 1959)

Myös kriitikoiden henkilökohtainen habitus avautui saamissani haastatteluvastauksissa seikkaperäisesti. Pyysin kriitikoita kertomaan jotakin omasta kotitaustastaan ja kysyin heiltä suoraan myös sitä, *oliko heitä kotoa käsin kannustettu teatterin pariin*. Kysyin kriitikoilta sitäkin, *tarvittiinko kriitikon työhön heidän mielestään tietyn tyyppinen*

perhetausta.²⁰⁷ Kysymys on bourdieulaisessa mielessä kiinnostava, koska eräät saamani vastaukset kertovat suomalaisen koulutusjärjestelmän sisältämästä kyvystä nostaa yksilön sosiaalista statusta yhteiskunnassa. Toisaalta nämä samat vastaukset kuvastavat kriitikon henkilökohtaista kykyä ylittää entinen elämänpiirinsä ja edetä saamansa koulutuksen avulla ylempään yhteiskuntaluokkaan, mikä on vielä tutkimani ajanjakson aikana ollut mahdollista Suomessa.

Kuten ehkä arvata saattaa, eniten kulttuurista pääomaa on ollut oikeistolehtiin kirjoittaneilla kriitikoilla. Erään kriitikon isä oli toiminut Kokoomuksen kansanedustajana monta kymmentä vuotta, äiti oli opiskellut kieliä ja veli oli historioitsija. Erään toisen kriitikon vanhemmat olivat puolestaan koulutukseltaan juristeja ja isä oli työskennellyt muun muassa nuorempana ja vanhempana hallitussihteerinä. Nämä kriitikot mainitsivat taustoistaan muun muassa seuraavaa:

- - - Ja meillä... Mun... kotona nämä... päivällispöytäkeskustelut oli, ne koh... Kohti... Liikkuivat kahdella alueella, toinen oli politiikan ja toinen oli teatterin... - - - Minä sain... ei minua niinku mihinkään pakotettu eikä kannustettukaan, mä sain olla... Niinku valita itse mä olin aina tienny sen et mä valitsen itse. - - - (Nainen, s. 1918)

- - - No ei teatterin... Erityisesti teatterin pariin mutta ylipäänsä tällainen humanistinen... tällainen humanististen arvojen vaikutus se oli on huomattava erityisesti äitini taholta ja kirjallisuutta ja kirjallisuuteen nimenomaan niin... Oli parhaiten mielenkiintoa ja siitä se sitten.. no teatteri. - - - En usko että voidaan kysyä näin suoraan että tarvitaan koska kriitikoita voi syntyä mitä erilaisimmista yhteiskuntaluokista erilaisimmista perheistä ja erilaisimmista motiiveista että - - - . (Mies, s. 1932)

Eräs oikeistolehteen kirjoittanut kriitikko oli sitä mieltä, että kodin merkitys omalle teatteri-innostukselle ei ole ratkaiseva tekijä kriitikon uralla. Hän kertoi omasta teatteri-innostuksestaan näin:

Meillä luettiin aika paljon. Siis varsinkin äiti ja mummo oli aina semmosia kirjallisuus... mä olin ainoa lapsi 8-vuotiaaksi, et mä opin neljävuotiaana lukemaan. Eli lähinnä siis sieltä lähtenyt, että mä oon aina ollut sillä tavalla kova kirjallisuuden kuluttaja, eli sitten kun oppi kirjoittamaan itse, niin varmaan sieltä lähti sitte... mut ei siis mitään tietoista ohjaamista.- - - Ihan tavallinen tällanen valkokaulusvirkamieskoti, että ei se kuulunut mitenkään. - - - Että mä innostuin

²⁰⁷ Tällä kohtaa viittaa itse bourdieulaisittain saksalaiseen sananparteen, joka kuuluu seuraavasti: "Es gibt viele Möglichkeiten, Karriere zu machen, aber die sicherste ist noch immer, in der richtigen Familie geboren zu werden!"

niinku tosiaan ylioppilaskeväänä kokonaan teatterista. - - - tietysti jos on joku kulttuurikoti niin saa valmiiksi hyvät eväät kotoa ja tietää mistä on kysymys, mutta en mä usko. Niinku mun kohdalla ei ainakaan. (Nainen, s. 1951)

Vasemmistolehtiin kirjoittaneiden kriitikoiden tausta jakaantui keskiluokasta työläiskoteihin, joten heidän kulttuurinen pääomansakin vaihteli. Yhtä poikkeusta lukuunottamatta olennaista heille kuitenkin kertomustensa mukaan oli teatteria kohtaan lapsuudenkodissa tunnettu kiinnostus, mikä kertoo näiden kotien yleissivistystä arvostavasta hengestä. Seuraavassa on otteita näistä puheista:

Mä olen pikkukaupungista Jyväskylältä. Ja niin mun isäni on tommonen pikkuvirkamies eli hän oli ylikonstaapeli rikospoliisi ja äitini oli kotirouva, joka oli aika tyytymätön kotirouvana olemiseen ja teki sitten kaikenlaista muuta. Teatterissa me käytiin, Jyväskylän työväen teatterissa, mikä on aika mielenkiintoista, koska mun kotitaustani ei ollut mitenkään vasemmistolainen, tai eli se osoittaa mikä asema Jyväskylän työväen teatterilla oli siinä kaupungissa eli se oli hyvin yleisesti hyväksytty taidelaitos eikä mikään työväenyhdistyksen alaosasto tai suuntautunut johonkin yhteiskuntaosaan. - - - Mutta teatterissakäyntiä kyllä katsottiin suopeana, suopeasti. Ja niin koulu on tietenkin toinen tekijä. Siihen aikaan Jyväskylässä esimerkiksi teatteri järjesti koululaisnäytöksiä. Aina ennen ensi-iltaa oli aika edulliset koululaisnäytökset. - - - (Nainen, s. 1941)

Työläistausta vanhemmat on, äiti on sitten... ollut kaupan tätinä ja siivoojana ja ruumiillist työtä tehny, isä on sähköasentaja... Mä oon sukuni ensimmäinen ylioppilas ja ensimmäinen akateemisesti koulutettu. - - - No vähän sillai et mun vanhin veli on kuvataiteilija - - -. Niin ne perusti sit semmoset teatterinuoret ja sitten kun mä olin pieni ja paljon sit tän mun vanhimman veljen kanssa niin sit se vei mut sinne ja mun veli lavasti Porin teatteriin jotain näytelmiä... mä olin siellä aina, mä kävin kattoo muun muassa... kolme iloista rosvoa varmaan 400 kertaa, - - -. Siis vanhin veli kannusti tosi, tosi paljon, ei mitenkään silleen et tee nyt teatterii vaan et se vei mut aina ja otti mukaansa, se oli se juttu... sit kun mä olin teatterinuoriin, mä olin varmaan viisvuotias kun mä menin teatterinuoriin... Niin sitten äiti kävi kattomassa kyllä kaikki esitykset ja sillai sit se oli hienoo se, ja äiti itse oli joskus lapsena haaveillu näyttelijän ammatista ja sen joku sukulainen oli Porin teatterissa näyttelijänä ja äiti oli saanu olla siellä joskus lipunmyyjänä nuorena ja käyny myöskin paljon teatterissa kattomassa... juttuja et sillä tavalla se on niinku kotoota... (Nainen, s. 1973)

Eräs vasemmistolehteen kirjoittanut kriitikko kertoi kyllä oman lapsuudenkotinsa kulttuurimyönteisestä hengestä, muttei kuitenkaan pitänyt sitä välttämättömänä kriitikon uran syntymiselle. Hän kertoi omasta taustastaan näin:

No mä olen Joensuusta, siis syntynyt torin reunalla, että mun lapsuuteni ei kuulu mitään muuta kuin mukulakivikatuja ja rännikatuja ja tota niin, että mun molemmat

vanhemmat on maalaistaustaisia, eli siis on evakkoja, - - -. Isä oli poliisi ja hän oli ollut 5 vuotta sodassa ja siellä sitten parhaan nuoruutensa, - - - äiti oli kudonnanopettaja, - - - . - - - Se oli itsestään selvä, että ei niin kuin kielletty eikä käsketty. Kyllä mä muistan, että aina kun mentiin kylään tai sukulaisiin, niin, mulla on puolitoistavuotta nuorempi sisko, - - - niin nämä kaksi nappisilmää esiintyivät aina, äiti opetti aina, tai siis tuli opettaneeksi - - - niin kuin äidin kuoleman jälkeen me todettiin, että miten paljon me opittiin lauluja kotona siis, oli ne sitten iskelmiä tai oli ne kansanlauluja tai virsiä tai mitä tahansa muuta eli me opittiin eli meillä siis koko ajan soi siis koko ajan, ja äiti oli hyvä piirtäjä eli meillä oli siis vesivärit ja tilattiin Lasten maailma ja muuta, että - - - että eli se oli hyvin keskiluokkainen ja he oli molemmat käyneet neljä luokkaa kansakoulua, - - - . - - - ne oli täynnä kirjoja ne hyllyt, tietysti siellä oli Perheraamattu ja tällaista, ja sitten siellä oli Churchillin sotakronikka ja Cyrkovitzin Tyttäret ja pojat ja sitten siellä oli Uusi aamu ja Uusi armo, eli oli uskonnollista kirjallisuutta ja siellä oli... - - -. että ei mua niin kuin mitenkään komennettu eikä niin kuin kyllattu, - - - että sitten kun ne huomas, että mua kiinnostaa soittaminen, niin mulle ostettiin urkuharmooni ja tuota kitara, tosi rutkuttamisen jälkeen, - - -. kyllähän tällainen joustava ja niin kuin jotenkin sivistynyt ilmapiiri tietysti auttaa, mutta emmä nyt katsois, että peli on menetetty, jos ei tällaista taustaa ole... (Nainen, s. 1945)

Sitoutumattomiin lehtiin kirjoittaneiden kriitikoiden tausta vaihteli niin kutsutuista kulttuurikodeista keskiluokkaan. Kaikki nämä kriitikot olivat sitä mieltä, ettei perhetausta ole olennainen asia sille, tuleeko jostakusta teatterikriitikko vai ei. Kodin merkityksestä omalle työlle kriitikot kertoivat kuitenkin esimerkiksi seuraavaa:

No, mulla on ollut siis sivistyskoti. Äitini oli filosofian tohtori, väitellyt historiasta ja isä oli Turun yliopistossa ja hän oli koulutukseltaan germanisti. Elikä mulla on sanotaanko kodinperintönä, että on ollut kulttuurikoti, josta olen lähtenyt. - - - No, ei enempää kannustettu, mutta ei vastustettukaan. Mulla oli hyvin vapaamieliset vanhemmat jotka olivat sitä mieltä, että lapset saavat valita elämänsä niin kuin haluavat. - - - Mielestäni se (perhetausta – M-K.L.) ei ole oleellista. (Nainen, s. 1946)

Ollaan sellaista alempaa keskiluokkaa. Isä työnjohtaja ja äiti leikkikoulun opettaja. - - - Kyllä ja muutenkin tällaiseen ilmaisuun. Äitini on itse lausunut nuorena ja isäni oli papin poika eli että kaikenlaista esiintymistä on tavallaan nähty. - - - (Mies, s. 1943)

Täysi työläistausta, vanhemmat eronneet. Ei kulttuuriharrastuksia .. että tavallaan mul on sellanen tausta, että tavallaan voi vähän ihmetellä, mikä minut on niinku taiteiden pariin vetänyt. - - - Ja että mistä mä löysin ensimmäiset ryhmät, ne oli jotain kansalaisopiston teatteripiirejä - - - . - - - Ei, muuten kun sitten kun mä aloin olla esityksissä, vanhemmat oli eronnut niin sitten asuin äidin kanssa, niin äiti kävi katsomassa kaikki esitykset, joissa mä esiinnyin niin onhan sekin kannustusta, mut semmosta ohjausta, että tarjotaan väyliä mennä eteenpäin, niin sitä ei ollu ollenkaan. Ne on vaan tullu jotakin muuta kautta. (Nainen, s. 1959)

Mä olen sukuni ensimmäistä akateemista sukupolvea, ja mun vanhemmat on hyvin työorientoituneita. - - - Mua on kannustettu oikeastaan varmaan ihan mihin tahansa, mihin oon ryhtynyt, - - -. (Nainen, s. 1964)

Bourdieulaisessa mielessä varsin mielenkiintoinen on myös seuraavan kriitikon kertomus omasta henkisestä vapaudestaan:

No lapsuuden koti on ollut ihan taloudellisesti varmaan ihan vakavarainen ja henkisesti ehkä aika ambivalentti, mutta tota... joka tapauksessa niin kuin mä koen, että kaikista vaikeuksista ja ongelmista huolimatta, mä oon samanaikaisesti saanut olla sillä tavalla lapsesta asti henkisesti vapaa, jota mä pidän kauheen merkittävänä asiana, ja sitten mun isä on ollut erään alan taiteilija niin, että mulla ei niin kuin sinänsä oo mitään tällaisia niin kuin utopistisia ja romanttisia ajatuksia niin kuin taiteesta tai taiteen tekemisestäkään se on varmasti vaikuttanut omalla tavallaan... - - - Mä en usko, että varsinaisesti erityisesti kannustettiin, mutta ei mua millään tavalla yritetty myöskään erityisesti kieltää tai pyritty kiinnostustani rajoittamaan, mä luulen että se on aika tota itsestään syntynyt se mun kiinnostus, mä oon ollut 11-vuotiaasta asti hyvin – niin kuin jotenkin ahkerasti seurannut teatteria, - - -. - - - et emmä nyt usko että perhetausta kauheasti sinänsä niin kuin haitaksi on, - - -. - - - et varmaan ihmiset, jotka saa vapaasti kasvaa, pystyy jotenkin vapaammin ja avoimemmin maailmaa havainnoitsemaan ja sitä kautta pystyy niin kuin taiteeseenkin suhtautumaan jotenkin innostavammin ja sillä tavalla luovemmin niin kuin siinä sen kriitikon työn puitteissa. (Mies, s. 1965)

Kenties värikkäimmin omasta taustastaan kertoi seuraava kriitikko:

...Joo, mun isä on räätälimestari monen polven, mun isoisä teki keisarille takin. Ja tuota mun tota, ja se isän suku oli sosialistinen, fasistinen ja teosofinen. Ja äidin suku tuli Lapista, kun siel on taitelijoita hyvin paljon siellä - - -. - - - että mulla oli niin paljon kodissa tämmösiä eri näkökulmia, erilaisia aatteita siellä. - - - Niin Kaari Utrio sano mulle, että voi, ole onnellinen, että sulla on tollanen ristiriitainen tausta, siitähän vasta voikin lähteä monelle alueelle, että se on etuoikeus, että kaikki lapsena ei ollut itsestään selvää. - - - Ja lapsena olen ollut ammattinäyttämöllä, kun asuttiin talossa, - - - niin siinä oli teatterin pianisti oli omistajaperheen rouva. Aina kun talossa tarvittiin, taikka teatterinäyttämölle tarvittiin lapsia rooleihin, niin siinä talossa oli paljon lapsia, me oltiin millon tonttuja ja millon peikkoja. - - - Ja siellä yläkerrassa asui eri näyttelijöitä sitten samassa talossa, että kyllähän tää niinku teatteri on näkynyt ja tuntunut, mutta niinhän on näkynyt kaikki muutkin kulttuurin lajit. Tää jotenkin ollut tää jonkinlainen taide itsestäänselvyys aina. - - - Mut et en mä muista, että ois mitenkään hirveesti kannustettu teatteriin. Ja epäilen jopa, että jos ois niin mä oisin varmaan protestoinu.- - - (Nainen, s. 1942)

Haastattelemieni ruotsinkielisten teatterikriitikoiden kodit olivat keskimääräistä kulttuurimyönteisempiä kuin suomenkielisten kriitikoiden kodit, mitä oman kansalaiskokemukseni perusteella odotin itsekin. Asiasta ei voi kuitenkaan tehdä mitään yleistäviä johtopäätöksiä, vaan kyseinen seikka aineistossani saattaa olla myös

sattumaa. Kotitaustan merkitystä teatterikriitikon työlle ruotsinkieliset kriitikot eivät halunneet pohtia syvemmin. He kertoivat omasta kotitaustastaan seuraavasti:

Nå det va ett vanligt finlandsvenskt borgerligt hem med, där, me intresse för kultur, teaterbesök, litteratur, musik, kanske int nu så väldigt mycket men i alla fall men åtminstone hörde de till att man regelbundet gick med föräldrar på teater i olika former och först var det barnteater och sen blev det lite annan teater senare när man blev lite vuxnare så att...samtidit, så där fanns liksom en sänhar, de va liksom en, en, en kulturbakgrund utan att, utan att nu kanske det var så där att, att föräldrarna i sig utöva nån form av kulturell verksamhet utan de va kulturkonsumenter kan man säga. Så att på det sättet så fanns där då liksom impulser till att man själv också blev intresserad av att läsa o...skriva o... - - - Nå man uppmuntra mig närmast att, att skriva o...just dedär...texter, uppsatser o sånt, int direkt inom teatervärlden. - - - Ja-a, de e nog väldigt hypotetiskt o svårt att svara på de, de vet ja nu int, - - - De...de vet ja int. (Nainen, s. 1943)

Från pappas sida finns mycket författare, konstnärer och psykoanalytiker. Min mamma är översättare och psykolog. Jag har vuxit upp i en ytterst uppmuntrande, kreativ miljö, som ändå inte varit problemfri (skilsmässobarn, tidigt problem med hälsan). - - - Ja, mina farföräldrar hade stora fester där vi redan från mycket små satte upp egna pjäser, som togs emot med stor entusiasm. - - - Det kan jag inte svara på. Säkert ingen speciell. (Nainen, s. 1974)

Selvää on, että kyetäkseen kirjoittamaan asiantuntevaa kritiikkiä, on kriitikon perehtyneisyys draamakirjallisuuteen ja teatterihistoriaan merkittävässä osassa kriitikon asiantuntijuuden rakentumisessa. Tämän vuoksi kysyin kriitikoilta, *minkälainen heidän koulutuksensa on ja pitivätkö he omaa koulutustaan riittävänä* suhteessa teatterikriitikon työhön.²⁰⁸ Yhdelle kriitikolle en esittänyt tätä kysymystä, koska hän oli kertonut koulutuksestaan jo erään toisen vastauksensa yhteydessä.

Kaikilla kriitikoilla oli takanaan enemmän tai vähemmän edellä mainittuja yliopisto-opintoja. Pari kriitikkoa oli opiskellut ulkomailla, toinen heistä Englannissa ja toinen Italiassa. Pari kriitikkoa oli kirjoittanut väitöskirjan teatterialalta ja eräs kriitikko totesi, että hänellä on puolivalmis väitöskirja. Muutama kriitikko oli lisäksi käynyt Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskursseilla. Hahmottaakseni edellistäkin syvemmin kunkin kriitikon kulttuurista pääomaa hankitun koulutuksen kautta kysyin myös, *minkälainen on hänen edustamansa lehden muiden kriitikoiden koulutustaso*. Seuraavat kaksi luonnehdintaa tiivistävät lyhyesti kriitikkojen tilanteen koulutuksen suhteen yleisemmin:

²⁰⁸ Kysymykset liittyivät haastattelurungon teemaan habitus.

Me ollaan hyvin niinkun monella tasolla. Siellä on tohtoreista tällaisiin keskenjääneisiin ihmisiin. (Mies, s. 1943)

No sehän on hyvin vaihteleva, meillä on professoreita siellä, opiskelijoita ja kaikkea siltä väliltä. (Nainen, s. 1942)

Kysyin kriitikoilta myös heidän omasta suhteestaan koulutukseen tiedustelemalla spontaanisti heidän mielipidettään siitä, *minkälainen asiantuntevan teatterikriitikon koulutuksen tulisi heidän mielestään olla*. Pari kriitikkoa ei vastannut tähän kysymykseen.

Enemmistö kriitikoista toi esiin sen, että teatterikriitikon pitäisi olla opiskellut toisaalta teoreettisesti teatterialaa, mutta toisaalta myös omata jonkin tyyppistä käytännön tuntemusta teatterista. Vastauksissa viitattiin toisin sanoen siihen, että akateemisista opinnoista, kuten draamakirjallisuuden ja teatterihistorian tuntemisesta sekä esitysanalyysien kirjoittamisesta, saa hyvän perustan, josta on hyötyä kriitikon työlle. Toisaalta kriitikon olisi hyvä olla kokeillut teatterin tekemistä myös itse, jotta sitten tietää käytännössä, mistä puhuu. Seuraavassa vastauksessa tuotiin nämä molemmat aspektit ehkä tiivistetymin esille:

No, ehdottomasti pitäisi opiskella teatteritieteitä ja mielellään pitäisi olla myös jokin periodi elämässä, jolloin olisi tutustunut käytännön työhön ja prosesseihin miten esitys syntyy. (Nainen, s. 1946)

Eräs kriitikko mainitsi erikseen myös journalistin koulutuksen tärkeänä kriitikon päivittäisen työn ulottuvuutena. Toinen kriitikko viittasi puolestaan ulkomailla oleskelun tärkeyteen ja teatteriesitysten näkemiseen ulkomailla kriitikon yleissivistyksen kannalta tärkeänä asiana seuraavasti:

- - - o läsa hela den här dramalitteraturen, hela den här litteraturteorin och filosofin som finns kring teater och litteratur överhuvudtaget o allt de här me poststrukturalism o postmodernism o antiken o allt de här o alla de här olika teorierna och genderstudies o så vidare, allt de här, semiotik, allt de här e jättebra. Dekonstruktion, Derrida o alla de här, o sen, sen sku de ju kunna kanske vara ales bra att, att dedär, vara me lite i, på teaterhögskolan o följa me någo övningar där. Repetitioner eller hur man...ales bara sådär lite, hoppa in däremellan o bara, så kommer man liksom den vägen ser man liksom från den andra sidan dedär, också. - - - Sen kan man också åka utomlands o, o, o...utbildning e de ju också att man åker utomlands o ser...föreställningar

utomlands. Eller på festivaler utomlands, teaterfestivaler. - - - (Nainen, s. 1943)

Opiskelun tärkeydestä kriitikon polulla kertonee myös se, että eräällä kriitikolla oli ollut työurallaan näköalapaikka kriitikoiden koulutukseen Suomessa, mistä kertoo seuraava haastattelute:

Mä oon ollut, mä oon ollut ota luomassa tätä suomalaisten kulttuuritoimittajien koulutusjärjestelmää, mä oon ollut Suomen kulttuurirahastojen kulttuuritoimittajien koulustoitimikunnassa, joka niinku loi tän systeemin aikanaan kun kulttuuritoimituksia perustettiin kuus-seitkytluvulla väittäisin, että tuli ensimmäiset päätoimiset kulttuuritoimittajat, ja sitten niitä kulttuuritoimittajia oli aika vähän. - - - Ja siinä sit juuri puhuttiin näistä toimittaja-avustajista, jotka on kun kritikoita, ja sitten katsottu, että miten tää kuvio kulkee ja miten niitä löydetään. - - - Niin piti luoda tämmönen, että miten tän koko, miten tää verkosto pannaan pelaamaan. Ja mä oon toimittanu nää alan ensimmäiset oppikirjat, mä muistan se oli hirveen kiinnostavaa kun se kävi ilmi, taikka sen mä oon tienny pitkän aikaa, että ne on Suomen ensimmäiset. - - - Mä olin se kulttuuritoimittaja, joka niinku oli tätä ideoimassa ja kokeilemassa tätä kenttää, et miten se saadaan toimimaan, ja sit meillä oli eri vuosina sit niitä seminaareja, joissa se katsottiin et miten se saadaan käytäntö kohtaan teorian. - - - Mutta sen mä oon nähny, että kriitikokoulutuksia on vaikee saada kasaan, se johtuu juuri siitä, että kriitikkoja ei tarpeeksi paljon arvosteta, että kriitikot saa ne on huonosti palkattuja, ja meilläkin, niin ne saa itse asiassa huonommin rahaa kuin varsinaiset päätoimiset toimittajat. Että niinku kriitikkojen koulutusvastuuta ei niin mielellään oteta. - - - Mutta lehdet ei mielellään lähde avustajia kouluttamaan, koska niitten kanssa ei oo niin hirveen tarkkoja nää työsopimukset ja suhteet. Turvallisempaa kouluttaa oman talon sellasta vakituista työvoimaa. - - - vaikka ne ois kirjottanut 50 vuotta jotkut kriitikot, niin ne ei oo mitään vakituista työvoimaa, koska kriitikoitahan voi heittää ulos ihan sillä kun ne on avustajia, että pikku hiljaa vähennetään työtehtäviä, - - -. - - - Niin, niin siis niinku ainakaan sieltä lehtien puolelta ei sitä koulutusta kauheesti tuu. - - - Arvostelijaliitolla on hirveen vähän rahaa. Must se koulutus ei oo tota mitenkään hyvissä kantimissa. (Nainen, s. 1942)

Kriitikoiden ammatilliseen asemaan liittyen kysyin kriitikoilta edelleen sitä, *onko kriitikon työ ollut itse kunkin päätyö vai olivatko he tehneet kriitikon työn rinnalla jotakin muutakin*.²⁰⁹ Tavallisin kriitikoprofiili oli sellainen, että kriitikko teki päätoimisesti monipuolista journalistin työtä, jolloin kritiikkien kirjoittaminen sisältyi kyseiseen työhön pienenä osana sitä. Tällaisia tyypillisiä kriitikoita haastatteluaineistossani oli lähes puolet. Kuten edellä on tullut todettua, pari kriitikkoa harrasti myös käytännössä teatteria kriitikon työnsä ohessa. Muutama kriitikko oli harjoittanut tai harjoitti edelleen kirjoittamistyönsä ohessa myös opetustyötä. Samoin

²⁰⁹ Kysymys liittyi edelleen teemaan habitus.

muutama kriitikko oli kirjoittanut päätoimisen työsuhteensa ohella samanaikaisesti muihinkin julkaisuihin. Seuraavassa on joitakin esimerkkejä kriitikkojen toimenkuvien suuresta kirjavuudesta:

Mä aloitin teatterikriittikien kirjoittamisen 70-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Siinä vaiheessa, kun mä aloitin, mä olin Suomen Teatterijärjestöjen keskusliiton vt. toiminnanjohtaja ja silloin kun mä en tehnyt XX:n sijaisuuksia, niin mä olin kirjastonhoitajana, - - -. Siinä sitten olin 80-luvun olin teatterimuseon johtajana koko lailla 80-luvun ja kirjoitin paitsi kritiikkejä Helsingin kaupunginteatterin, Kansallisteatterin historian ja sitten 1989 tulin yliopistoon hoitamaan tätä professuuria ja kirjoitin edelleenkin silloin kriikkejä ja väitöskirjankin, - - -. (Nainen, s. 1941)

No, tämmösenä free-lancerina on kauheen vaikea arvioida, että mikä on päätyö. Mä oon tehnyt muitakin sillä tavalla niin kuin alaan liittyviä töitä, että mä olen aika paljon tehnyt opetustöitä näissä alan korkeakouluissa ja sit keskiasteen oppilaitoksissa sillä tavalla aika sekavasti, että mulla on ollut sellaisia pitempiä tuntiopettajan tehtäviä, - - -. (Mies, s. 1965)

Jag är också författare, chefredaktör för tidskriften Kontur, undervisar i teaterhistoria vid Teaterhögskolan och Frilans. Just nu på författarstipendium, men sjuk. (Nainen, s. 1974)

Kriitikon työn epäkiitollisuudesta kertonee myös seuraava haastatteluote:

Lyhyesti, - - - mähän olin sen jälkeen kun mä jouduin sieltä Demarista silloin -70 pois niin mähän olin 15 vuotta valtionhallinnossa tiedottajana eli sosiaali- ja terveysministeriön hintaosaston tiedottajana ja elinkeinohallituksen tiedottajana eli tota mä olin niinku viikonloput ja illat olin sitten teatteriarvostelija, hämmästelin kyllä suuresti, kun tossa nyt teatterimuseossa kattelin, että paljonko mä oon kirjoittanut, kun päivät tein virkatyötä, No, emmä kyllä 57 viikonloppuun ollut kotona pyykkiä pesemässä, että jostain sitten piti tinkiä. - - -. (Nainen, s. 1945)

Kysyin kriitikoilta tarkemmin myös heidän minäkäsityksestään eli sitä, *kokivatko he kriitikon olevan ensisijaisesti taiteilija vai journalisti*.²¹⁰ Kysymykseni suhteutuu mielenkiintoisella tavalla Hellmanin ja Jaakkolan (2009) esittämään näkemykseen esteettisen ja journalistisen paradigman yhteentörmäyksestä kritiikin kentillä: niin kutsuttu taiteilija-kriitikko²¹¹ edustanee lähinnä esteettisen paradigman käsitystä ja journalisti-kriitikko puolestaan journalistisen paradigman käsitystä kriitikon minäkuvasta.

²¹⁰ Kysymys liittyi haastattelurungon teemaan habitus.

²¹¹ Mielenkiintoinen pro gradu -työ tässä suhteessa: ks. Luostarinen 1982.

Vanhimmat haastateltavani myöntivät jossakin määrin siihen, että joissakin tapauksissa kriitikko saattoi olla myös taiteilija, mistä seuraavassa on pari esimerkkiä:

Luulisin että jos kriitikko on oikein hyvä kriitikko, niin kyllä se on taiteilija. Voi sitte kysyä että, kyllä se kirjoittamisen lajinahan se on aika luova, siinä mielessä vois ajatella, että se on taidekirjoittamista. - - - (Nainen, s. 1941)

Journalisti... ja saattaa sitten parhaimmillaan.. Kynäkäyttäjänä sitten... Jonkinlaisen taiteellisuuden asteen... Tavoittaa. (Nainen, s. 1918)

Valtaosa kriitikoista oli kuitenkin sitä mieltä, että kriitikko on ensisijaisesti journalisti. Journalistisen paradigman mukainen käsitys kriitikon työstä nimenomaan journalismina oli toisin sanottuna selvästi vallitseva näkemys haastattelemini kriitikoiden joukossa. Seuraava ote kiteyttää ehkä parhaiten tämän näkökulman:

Koska sen pitää osata se journalisti, taiteilijat harvoin on journalisteja. Koska ne on kaks eri ammattikuntaa. Tietysti voi olla hyvä kirjoittaja vaikka mihin kirjallisiin sfääreihin saakka, mutta tota mun mielestä journalismi on journalismia ja taide on taidetta. Tietenkin voi sanoa, että jos onnistuu joskus kirjoittamaan ihan loistavan esseen, niin se on ehkä voidaan katsoa, että se on osa kirjallista kulttuuriperintöämme et siinä mielessä taidetta. Mut et siis niinku nyt näin ihan proosallisesti ja raadollisesti... niin se on historian kirjoitusta enemmän kuin taidetta. (Nainen, s. 1951)

Muutama kriitikko toi esiin katsantokannan, jonka mukaan kriitikko ei ole sen paremmin taiteilija kuin journalistikaan, kuten seuraavissa näkemyksissä:

- - - tätä kautta opimme sen että kriitikon työ on oma lajinsa. Kriitikko on ennen kaikkea kriitikko. Journalismi kuulostaa jotenkin musta kolkolta, en tiedä miksi. Eihän kriitikko nyt taidetta tee, onhan siinä kaikenlaisia taiteellisia kvaliteetteja siinä työssä, mutta hyvänen aika ei se mitään taidetta ole. (Mies, s. 1965)

Varken eller. Hon är en professionell åskådare som älskar sitt jobb. (Nainen, s. 1974)

Eräs kriitikko käänsi puolestaan edellä esittämäni vaihtoehdot toisinpäin ja totesi kriitikon olevan yhtä aikaa sekä toimittaja että myös taiteilija. Tulkitsen tämän näkemyksen edustavan varsin korkeaa professionalismmin astetta:

Sekä että. Kuten aiemmin sanoin: teatterikriitikko on journalisti, mutta tuottaa parhaimmillaan itsenäisenä taideteoksena toimivan kirjallisen esityksen. (Nainen, s. 1980)

Edelliseen liittyen kysyin kriitikoilta sitä, *ovatko he ikään kuin oma, erityinen ammattiryhmänsä journalistien ammattikunnan sisällä*. Kriitikot olivat toki puhuneet tästä teemasta jo eräiden toisten vastaustensa yhteydessä jonkin verran, mutta halusin saada lisää selvyyttä tähän asiaan. Vastaukset kuvastavat hyvin kriitikon työn erityislaatua muuhun journalistiseen työhön nähden, koska reilusti yli puolet kriitikoista oli sitä mieltä, että kriitikot eroavat toimenkuvaltaan muista journalisteista. Seuraavassa on muutama tyypillinen näkemys edellä sanotusta:

On kyllä. - - - Mun mielestä meidän työ on siinä mielessä taiteilijan työtä, että se tapa formuloida, tapa ymmärtää, tapa katsoa ja tapa suhteuttaa maailmaan ja myös näihin tulkintateorioihin, kyllä se on ihan oma erityinen journalismin lajinsa, joka edellyttää myöskin tällaista taidekoulutusta, taiteilijakoulutusta. (Nainen, s. 1946)

No onhan ne, onhan ne. Tietenkin ne on, kun ne on kriitikoita. Ei kaikki rupeis ees kriitikoiks. - - - Ja se, että niinku onhan se aika erikoista Suomessa, että joku on se, että joka ensimmäisenä menee sanomaan mikä se joku esitys on. Ja senhän se kriitikko joutuu tekemään. Antaa ensimmäinen raportti, et mikä tää on. (Nainen, s. 1942)

Kyllä. Perustoimittajan työ ja myös imago ja identiteetti eroavat kriitikon vastaavista täysin. Kriitikko tarvitsee vahvaa erityisosaamista ja hänen pitää osata kirjoittaa genren mukaisesti, ei uutiskieltä vaan paikoin lähes kaunokirjallista tekstiä. (Nainen, s. 1980)

Ää...nä på de sätte kan man ju säga att den e det, att, att den ändå gör liksom vissa saker som ingen annan journalist gör, teaterkritikern, men att sen har ju teaterkritikern också i...om, om man hör till kritikerförbundet, Finlands kritikerförbund, så finns där ju en teatersektion, så att...på det sätte...int e ju en teaterkritiker...men int har den inom journalistkåren eller förbunde eller nånstans inom såna nån egen...egen sektion --- inom kritikerförbunde, men att klart att en teaterkritiker gör andra saker än en annan journalist eller en, en, en kulturjournalist. (Nainen, s. 1943)

Saamissani vastauksissa korostui edelleen se, että kriitikon asema lehtiyriyksissä saattaa olla hyvin horjuva, kuten seuraavassa näkemyksessä:

No kyllä, se vois kyllä olla. Kriitikki on mun mielestä oma lajinsa. Mä hyvin mielelläni soisin, että mulla ois niin kuin tulevaisuus ammattikriittikkona, mutta mä en kyl tiedä onko sellaista niin kuin saumaa, sillä nää kriitikot, jotka on niin kuin siis kiinteässä työsuhteessa lehdissä niin kyllähän ne on nimenomaan toimittajina

siellä. Ne tekee niin kuin toimituksellista työtä, mutta se on tietenkin kimurantti kysymys, että ennenhän oli paljon näitä kriitikoita, jotka oli niin kuin yliopiston proffia tai teki niin kuin jonkin muun työn ohessa sitä, joita ei niin kuin nykyään enää ole, vaikka koulutustausta on korostunut. Soisin mielelläni, että kriitikoilla olis täys vapaus keskittyä siihen hommaan. (Mies, s. 1965)

Muutama kriitikko ei halunnut erotella kriitikkoja muista journalisteista. Erään kriitikon mielestä raja journalistin ja kriitikon välillä on hämärä ja toinen kriitikko mielsi itsensä teatterista kirjoittavaksi henkilöksi, ei sen erityisemmin juuri kriitikoksi. Edelliseen liittyen kysyin kriitikoilta myös sitä, *minkälaisia henkilökohtaisia ominaisuuksia hyvällä kriitikolla haastatteluvien mielestä on ja tarvitaanko kriitikon työhön poikkeuksellista lahjakkuutta.*²¹² Pari kriitikkoa ei vastannut tämän kaksiosaisen kysymykseni loppuosaan, koska oli sivunnut aihetta jo haastattelunsa muussa yhteydessä. Näihin edellä mainittuihin kysymyksiin saamani vastaukset kertovat edelleen paljon kriitikkojen itseymmärryksestä sekä henkilökohtaisesta minäkuvasta, jotka molemmat ovat puolestaan olennainen osa itse kunkin kriitikon habitusta.

Hyvältä kriitikolta vaadittavista ominaisuuksista kriitikot mainitsivat käsityksinään seuraavia: uteliaisuus, ennakkoluulottomuus uusien asioiden näkemiselle, pitkäjännitteisyys, ennalta-arvaamattomuus, kyvykkyys, sisukkuus, hyvä itsetunto, humaanisuus, kyky tehdä havaintoja, rehellisyys, omien rajojen tuntemus, huumorintaju, suhteellisuudentaju, nopea oivalluskyky, psykologinen silmä, pitkämielisyyys, sitkeys, kestävyys, ahkeruus, innostuvuus, yleinen avoimuus, henkinen riippumattomuus, vastaanottavaisuus, kärsivällisyys, uteliaisuus, halu kouluttaa itseään, ulospäin suuntautuneisuus, innokkuus, nöyryys, kiinnostuneisuus, oppineisuus, objektiivisuus, laajakatseisuus, peruspositiivisuus, peruskriittisyys ja yhteenvetokyky. Seuraavassa on joitakin kuvaavia otteita kriitikoiden edellä mainituista pohdinnoista:

- - - mitä enemmän on sitä perustietoa, sitä enemmän on myöskin sitä vastaanottokehystä, jonka kautta ymmärtää sitä. - - - (Nainen, s. 1941)

Et ymmärtäis et tää on vaan yks näkemys muitten joukossa, et tavallan tajuu sen oman vähäisen oman asemansa siinä systeemissä et ei ala luulee ittestään liikoi, se on..... - - - (Nainen, s. 1973)

No näkijän lahja voi olla ihan hyvä, että... samalla tavalla kun on olemassa kirjoittajia, jotka pystyy tiivistämään sen tekstinsä ytimekkäästi ja ilmaisemaan napakasti. Niin samalla tavalla kyllä teatterikriitikolle on yksi semmonen niinku

²¹² Kysymykset liittyivät teemaan habitus.

näkemisen ja ihmettelijän lahja on... en mä tiedä osaanko tässä sen selittää, mutta tarkoitan siis näkemisellä sitä sellaista näkijän kykyä, että se osaa poimia esityksestä asioita. Siinähan ne tulee, siinähan tarvitaan monenlaisia taitoja. Se näkijän kyky. Ja jos sä et syty sille esitykselle, - - - kriitikkona katsominenhan on hirveen aktiivista, sehän on työtä. Pitää jaksa olla herkillä siellä esityksessä, mielestäni, että ei voi vaihua sellaseen nirvanaan siellä. - - - (Nainen, s. 1959)

- - - että asiat eivät yleensä ole vain mustia tai valkeita tai hyviä tai pahoja, vaan näissä jutuissa on silloin kun niitä ihmiset tekee huomattavasti useampia ulottuvuuksia. (Nainen, s. 1945)

Varsinaiseen poikkeukselliseen lahjakkuuteen ei kukaan kriitikoista viitannut eikä myöskään kuvaillut tällaista ulottuvuutta. Lahjakkuudesta kriitikon työn yhteydessä todettiin esimerkiksi seuraavaa:

Mut että kun katsoo tätä suomalaista kriitikkokuntaa, niin täytyy sanoo et ei se nyt niin hirveen lahjakasta oo, mut että kiinnostunut teatterista. (Nainen, s. 1942)

Ainakin pitäisi olla kirjoittajan lahja. Tai ainakin pitäisi pystyä niin kuin kehittämään sitä ja opiskelemaan sitä. Mä en niin kuin usko tällaiseen synnynnäiseen lahjakkuuteen, vaan siihen, että oppimisella ja kokemuksella on suuri merkitys siinä. (Nainen, s. 1946)

Kyllä, kielellistä lahjakkuutta, analyttisyyttä sekä tiedon ja nähdyn soveltamisen ja yhdistelemisen taitoa. (Nainen, s. 1980)

Saadakseni käsityksen kunkin kriitikon henkilökohtaisesta habituksesta kysyin haastateltaviltani sitä, *miten kriitikko pitää yllä henkistä vireyttään, työkykyään ja ammattitaitoaan*. Samoin kysyin kriitikoilta spontaanisti sitä, *mitä he tekevät omalla vapaa-ajallaan*. Bourdieulaisessa kenttien maailmassa kriitikot voitaisiin tässä mielessä yksittäin sijoitella ehkä joihinkin tiettyihin paikkoihin sosiaalisen maailman kartalla, joskaan tässä työssä ei tehdä näin. Saadut vastaukset kuvaavat kuitenkin hyvin sitä, minkälaisia habituksia suomalaisella teatterikriitikkokunnalla on, ja samoin myös sitä, millaista pääomaa näiden habitusten ylläpitämiseen tarvitaan.

Kriitikot kertoivat, että hyvä kriitikko pitää yllä henkistä vireyttään ja ammattitaitoaan esimerkiksi muistamalla levätä, urheilemalla, teatteriesityksiä seuraamalla niin, ettei samanaikaisesti kirjoita niistä, muita kriitikkoja seuraamalla, näytelmiä sekä teatteria koskevia tekstejä ja tutkimuksia eli alan kirjallisuutta lukemalla, matkustamalla, käymällä taidenäyttelyissä, kokkaamalla, lukemalla kaikkea muutakin mitä ajassa kirjoitetaan tieteellisestä tutkimuksesta kaunokirjallisuuteen, kirjoittamalla myös muuta

kuin vain kritiikkiä, kursseja käymällä, festivaaleilla vierailemalla, opiskelemalla, omistautumalla kaikelle mahdolliselle, keskustelemalla kiinnostavien ihmisten kanssa sekä radiota kuuntelemalla. Tiivistäen voidaan ehkä sanoa, että kaikki bourdieulaiset pääoman lajit tulevat edellä mainitussa listassa näkyviksi ja kiertyvät myös toisiinsa: esimerkiksi lukemalla ja opiskelemalla kriitikko syventää ja laajentaa jo hankkimaansa kulttuurista pääomaa, kun taas keskustelemalla kiinnostavien ihmisten kanssa hän mitä ilmeisimmin hankkii itselleen lisää sosiaalista pääomaa. Toisaalta kriitikko ei pystyisi matkustelemaan tai harrastamaan jotakin tiettyä urheilulajia ilman tietyntäsoista taloudellista pääomaa ja niin edelleen.

Mitä Bourdieun konstruoimaan *kulttuurintuotannon kentän* ja *talouden kentän* väliseen *keskinäiseen valtataisteluun* tulee,²¹³ niin haastatteleman teatterikriitikot eivät harrastustensa perusteella selvästikään tehneet vapaa-ajallaan mitään sellaista, mikä sanottavammin olisi lisännyt heidän taloudellista pääomaansa yhteiskunnassa. Pikemminkin kriitikoiden harrastukset (opiskelu, kurssien käyminen, matkustaminen, jne.) tämän päivän Suomea ajatellen olivat sellaisia, että ne päinvastoin kuristivat kriitikon kukkaron nyörejä: harrastustensa vuoksi teatterikriitikko taloudellisessa mielessä siis vain köyhtyy. Kriitikoiden harrastukset painottuivat selkeästi kulttuurisen pääoman kasvattamisen puolelle, mikä bourdieulaisessa maailmassa lienee kuitenkin lohdullista. Edellä sanottu kertoo myös siitä, että suomalaisessa yhteiskunnassa on perinteisesti totuttu arvostamaan *sivistystä*, ei siis vain pelkkää rahaa.²¹⁴

Kriitikoiden henkilökohtaiset vapaa-ajanviettotavat noudattelivat pitkälti näitä heidän edellä lueteltuja ohjeitaan hyvistä vapaa-ajanviettotavoista. Seuraavassa on joitakin tyypillisiä toteamuksia kriitikon omasta vapaa-ajankäytöstä:

Hirveästi asioita, purjehdin, autoilen, matkustelen pitkin Siperiaa, olen innoissani Arktikasta, tutkin ilmastomuutoksia, arktisia kansoja, suomalais-ugrilaisia vähemmistökansoja Venäjällä, ulkoilen koiran kanssa kolme kertaa vuorokaudessa, ja sitten tosi mielelläni käyn esimerkiksi elokuvissa, katson hyviä elokuvia, hyviä dokumentteja. Ja tietysti kesäisin erityisesti mä - - - kaikki kirjat jotka on talvella jääneet lukematta, lähden mölkille, siellä ei ole televisiota, ei sähköä, sitten mä vaan luen. (Nainen, s. 1946)

²¹³ Ks. edellä tutkimuksen osio 4.1.1.1.

²¹⁴ Julkisuudessa käydyin keskustelun valossa voidaan kuitenkin kysyä, onko suomalaisten asenneilmapiiri tässä suhteessa ehkä jo muuttunut.

Mä tuota noin, kuntoilen, mä käyn kuntosalilla oikeastaan joka päivä, sitten matkailu on mun lempiharrastukseni, mä olen käynyt maailmassa melkein joka paikassa paitsi Tallinnassa ja sitten mä, mitäs muuta mä teen, luen paljon, koko kesäloman, mulla on talvella niin paljon töitä niin koko kesäloman mä luen, luen ja luen. (Mies, s. 1943)

Kriitikon vapaa-ajan vähydestä kertovat puolestaan seuraavat haastatteluotteet, mikä kertoo suomalaisille niin tyypillisestä luterilaisesta työmoraalista:

Tutkin teatteria ja luen opiskelijoitten töitä ja. Itse asiassa vapaa-aikaa on hirvittävän vähän, mut kyl mä ihan... Sitten hoidan puutarhaa. Vapaa-ajan ja työn raja on huomattavan häilyvä. - - - (Nainen, s. 1941)

Mulla on siis itse asiassa ollut hirveen vähän viime talvena ollut vapaa-aikaa. Vapaa-aika...voi herra jesus, no tota mä oleskelen kotona ja tota jonkin verran ulkoilen, ei mulla nyt siis sinänsä ole mitään sellaisia harrastuksia, lukeakin ehtii ihan törkeen vähän, siis sellaista jota ei ole niin kuin työn takia pakko lukea, ihan järkyttävää en lue niin kuin huvikseni mitään, ihan jotain muuta sitten, - - -. (Mies, s. 1965)

Ei mulla ole vapaa-aikaa, mun elämäni on mun vapaa-aikaa. Mä lepään työssä. (Nainen, s. 1945)

Kriitikoiden henkilökohtaiseen habitukseen liittyen kysyin kriitikoilta lopuksi sitä, *onko kriitikon mahdollista olla ikään kuin täysoppinut ja mikä* haastateltaviani oikein *innostaa kriitikon työhön*. Eräs kriitikko ei vastannut näihin kysymyksiini, koska oli sivunnut kyseistä teemaa jo toisessa yhteydessä.

Kuten ehkä arvata saattaa, kaikki kriitikot olivat sitä mieltä, että kriitikon on mahdotonta olla koskaan täysoppinut. Tässä mielessä haastateltu teatterikriitikkojoukko ei todellakaan kärsinyt omahyväisyydestä tai vääränlaisesta ylimielisyydestä tahi ylpeydestä. Omasta motivaatiosta kirjoittaa teatterikritiikkiä todettiin esimerkiksi seuraavaa:

Ensinnäkin mä rakastan teatteria ja toivon voivani olla se huutavan ääni korvessa, joka tarvitaan, jos on syntynyt mielestäni merkittävä taideteos, jolla olisi jotain annettavaa ihmisille ja jota kautta ihmiset vois niinku itseymmärrystään ja ymmärrystään maailmasta syventää. Ehkä olen ikuinen maailmanparantaja, niin uskon, että omalla työlläni voisin sitä edistää. (Nainen, s. 1946)

De... inspirerar mig de att, att, att ja e intresserad av konst o kultur o ja e också intresserad av, av kritiken, o ja tycker att kritiken som funktion i samhället e, e väldigt viktigt. Det ska finnas kritik för att det ska bli, man ska kunna tolka de som...kulturen erbjuder o då blir de också en kommunikation till läsarna och, och

till konstlivet överhuvudtaget och en feedback på många sätt o, o, o samtidigt också via, via, via sin, via ens egen kritik så kan man sen genom att tolka och analysera också få fram en kritik av samhället eller, eller kulturen överhuvudtaget o allt dehär e jätte viktigt hela tiden. (Nainen, s. 1943)

Ehkä seikkaperäisimmin omasta motivaatiostaan kirjoittaa teatterikritiikkiä kertoi puolestaan seuraava haastateltava:

No, alun perin niin tota .. siis teatterielämyksen kokeminen, ja sitten sen elämyksen verbalisoiminen. Sehän on tän kaiken pohja. - - - Että ylioppilaskeväänä satuin näkemään Kansallisteatterin Leikin loppu -esityksen tai romania ja näin sen kolme kertaa, sitä ennen tuskin olin käynyt teatterissa, kävin kolme kertaa katsomassa sen, ja sen jälkeen päätin, että täähän on ehkä mun alani ja sen jälkeen mä pyrin lukemaan draamakirjallisuutta, ja tässä sitä nyt oon. Se lähti siis ihan tämmösestä yhdestä ainoosta tämmösestä elämyksestä, joka oli niin valtava, siis 19-vuotiaana. Lapsuuden surrealistinen näytelmä, joka avasi niinkun tietyllä tavalla katsoon maailmaa. Ihan käsittämätöntä. Niin tota siitä se jollakin tavalla siis lähti, että mä nautin siitä, että mä voin välittää sen elämyksen tai ne tunteet ja mielipiteet, mitkä siinä, siinä tota esitystä katsoessa on. Että mä nautin siitä kirjoitusprosessista. Et sitä mä tarkoitin kun mä sanoin, että ihmisen pitäis rakastaa kirjoittamista. Jos rakastaa pelkästään teatteria, niin se menee sellaselle aika pinnalliselle kuvailutasolle. Sun pitäis löytää joku aika syvä suhde siihen elämykseen ja siihen analysointiin, päässä, niin et se tulee myös ulos. - - - (Nainen, s. 1951)

Sama puhuja analysoi oma motivaationsa yhteydessä vielä kritiikkien kirjoittamisen vaikeutta, mikä ansaitsee lopuksi vielä seuraavan sitaatin:

- - - Ja kyl mä yritän tota joka ikisen jutun kohdalla myös kirjottaa mahdollisimman hyvän jutun. Ettei mulla ole rutiini eikä mikään. Et tietysti rutiini tuo siihen sen, että sen jutun pystyy pikkasen lyhyemmässä ajassa kirjoittaan hyvin, siis riippumatta ollenkaan sen esityksen, tai siis sen jutun pituudesta. Jos kirjoitat lyhyen jutun, niin se on usein paljon vaikeempaa kuin jos kirjoitat pitkän jutun. Itse asiassa sen on ihan silmittömän vaikeeta. Se niinku merkkejä veke, koska sen pitää mahtuu neljään tuhanteen ja siinä on 4200, ja yhtään lausetta sã et haluis siitä luovuttaa. Se ei oo pelkästään kivaa, vaan se on todella frustroivaa, siitä jää omasta mielestä jotain todella olennaista pois. Mä en omasta mielestäni koskaan jaarittele jutuissani, mutta siis nykyään se on ihan mahdotontakin... se tekee kyllä hyvääkin tyylille, kun joutuu miettimään tosi tarkkaan, että mitä sanoja käyttää, mikä on se olennainen. Että kyllä se on tehnyt kirjoittamiselle myös erittäin hyvää, se on ihan varma se. Mut että kyllä se tuottaa myös jotain kummallista nautintoa se, että sen elämyksen saa niinku purettua ja analysoitua ja sit vielä paperille. Se on oikeestaan se. - - - (Nainen, s. 1951)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *pääomat* voidaan todeta, että haastattelemanani kritiikot olivat kirjoittaneet yhteensä noin 30:een eri lehteen. He olivat opiskelleet

yhteensä viidessä eri yliopistossa tai korkeakoulussa noin 25:tä eri oppialaa. Noin puolet kriitikoista oli harrastanut myös käytännössä teatteritaidetta. Vajaa puolet kriitikoista oli sitä mieltä, että perhetausta ei ole olennainen asia kriitikon työn harjoittamiselle. Valtaosa kriitikoista katsoi, että kriitikko on ennen kaikkea journalisti, joka tosin eroaa toimenkuvaltaan muista journalisteista: tyypillisin ammattiprofiili oli sellainen, jossa haastateltu teki tavallista journalistin työtä, jolloin kriitikon työ sisältyi siihen osaksi sitä. Kaikki kriitikot olivat yhtä mieltä siitä, että kriitikon on mahdotonta olla koskaan täysoppinut.

Kriitikoiden henkilökohtaisella urapolulla keskeinen kimmoke on ollut omakohtainen kiinnostus teatteritaidetta kohtaan. Kriitikon asemaa journalismin kentällä pidettiin yleisesti melko horjuvana ja henkilökohtaisten suhteiden merkitystä omalla urapolulla korostettiin. Haastateltujen koulutustaso vaihteli laidasta laitaan ja koulutusta yleisesti arvostettiin. Omia makumieltyksiään kriitikot eivät siinä määrin eritelleet, että niistä voitaisiin tässä todeta jotakin.

Kaikki bourdieulaiset pääomalajit tulevat haastatteluaineistossani näkyviksi, mikä olikin odotettavissa. Eniten kulttuurista pääomaa²¹⁵ oli parilla oikeistolehtiin kirjoittaneella kriitikolla, kun taas eräs oikeistolehteen kirjoittanut kriitikko oli taustaltaan keskiluokkainen ja hänen kotoa saatu kulttuurinen pääomansa oli ensiksi mainittuja vähäisempi. Taloudellisesta pääomastaan kriitikot puhuivat melko vähän, mutta heidän kunnioitusta herättävä harrastuksiansa kirjo (urheilu, matkustelu, taidenäyttelyt, festivaalit, jne.) antaa viitteitä siitä, että ilman minkäänlaista taloudellista pääomaa ei näin laajalti erilaisia asioita kriitikkojen keskuudessa harrastettaisi. Kriitikoiden sosiaalisesta pääomasta voidaan koko haastatteluaineistoni pohjalta sanoa, että journalismin kenttä on kovin sisäänpäin lämpiävä, toisin sanoen kriitikot tutustuvat työnsä puitteissa melko satunnaisesti eri kenttiä edustaviin henkilöihin.

²¹⁵ On selkeästi todettava, että suomalaisessa yhteiskunnassa teatterikriitikot eivät sosiologisessa mielessä muodosta mitään yhtenäistä ”luokkaa”. Edellä sanottu liittyy myös heidän riippumattomuuteensa teatterikriitikkoina. Tässä tutkimuksessa on nimenomaan pyritty siihen, että kerätty haastatteluaineisto on mahdollisimman moniulotteinen. Esimerkiksi vain yhden tietyn nimetyn lehden kriitikkojen tai kulttuuritoimittajien haastattelemisen antaisi varsin yksipuolisen kuvan tutkittavasta ilmiöstä eli teatterikriitikistä.

8.6 Yhteenveto

Lähtökohtanani tässä luvussa on ollut pohtia Bourdieun käsitteistön avulla sitä, miten populaarijulkisuudessa työskentelevät teatterikriitikot ovat puhuneet omasta asemastaan ja teatterikritiikin kirjoittamisesta sekä niissä tapahtuneista muutoksista tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Tarkasteluni keskiössä on ollut erityisesti tapahtuneen muutoksen havainnointi sekä se, miten tutkimuksessa nimetyt kentät ovat kenties vaikuttaneet tapahtuneeseen muutokseen. Keskeistä kaikessa edellä esitetyssä teatterikriitikkojen haastattelupuheen analyysissä on ollut sen havainnoiminen, miten bourdieulaisittain nimetyt kentät ovat vaikuttaneet teatterikriitikkojen käytännön toimintaan ja päivittäiseen työhön sekä teatterikritiikin kirjoittamiseen suomalaisessa yhteiskunnassa. Kenttien vaikutus on näkynyt bourdieulaisena kielipelinä, josta kriitikot aineistossani kertovat monesta eri näkökulmasta.

Tutkimuksessa nimetyistä teemoista painottuu erityisesti työni läpäisevä teema *muutos*, josta koko tarkasteluni lähti liikkeelle. Teeman *muutos* perusteella voidaan sanoa, että teatterikriitikot ovat ilmiänsä puolesta muuttuneet: niistä on tullut lyhyempiä ja tiiviimpiä ja kriitikot joutuvat sisällöllisesti tyytymään niissä vain välttämättömään. Samoin yleinen populaarijulkisuudessa käytävä teatterikeskustelu on muuttunut: sen volyyymi on lehtien talousvaikeuksien vuoksi kutistunut ja se on sisällöllisesti köyhtynyt tai jopa hävinnyt kokonaan.

Tutkimuksessa nimetyt muut teemat kietoutuvat ja palautuvat muutosteemaan monin tavoin. Nimeämäni teema *kentät* paljastaa sen, että bourdieulaisten kenttien keskinäiset voimasuhteet ovat tekstianalyysini perusteella selvästi muuttuneet. Kun aikaisemmin esimerkiksi politiikan kentän vaikutus²¹⁶ teatterikritiikkeihin on teatterikriitikoiden puheen mukaan ollut paljon suurempi, niin tapahtuneen muutoksen myötä erityisesti talouden kentän vaikutus kritiikkeihin on merkittävästi lisääntynyt. Talouden vaikutus on näkynyt kritiikkien lyhentymisenä ja niiden sisällön köyhtymisenä, koska lehtiyritykset joutuivat 1990-luvun alun talouslaman seurauksena karsimaan toimintaansa ja supistamaan kritiikeille suomaansa palstatilaa. Tekstianalyysini

²¹⁶ Tällä kohtaa on kuitenkin hyvä huomata, että politiikasta puhuessaan kriitikot viittasivat usein varsinaista tutkittua ajanjaksoa (v. 1983 – 2003) edeltäneeseen aikaan, jolloin kyseinen muutos on tapahtunut osittain jo ennen tutkittua ajanjaksoa.

paljastaa teemasta *kentät* myös sen, että journalismin kenttä ja teatteritaiteen kenttä ovat kilpailleet kriitikkojen keskuudessa kovasti siitä, kumman näkemys kritiikkien kirjoittamisesta on ikään kuin voitolla. Tutkitun ajanjakson perusteella voidaan sanoa, että pidemmän korren näistä kahdesta vetää journalismin kenttä, jolle ominaiset ajattelumallit ovat haastattelemieni kriitikkojen keskuudessa yleisempiä kuin teatteritaiteen kentän näkemykset. Syitä suomalaisen teatterikritiikin muuttumiseen populaarijulkisuudessa voi siis löytää toisaalta talouden, toisaalta myös journalismin kentän vaikutuksesta. Akateemisen kentän vaikutus teatterikritiikkien kirjoittamiseen näkyy puolestaan siinä, että kriitikot ovat yleisesti arvostaneet koulutusta.

Nimeämäni teema *kielipeli* kertoo niin ikään tapahtuneesta muutoksesta. Sen näkökulmasta journalismin kenttä ja teatteritaiteen kenttä ovat vääntäneet keskenään kättä siitä, kummalle tyypillinen tapa käyttää kieltä olisi parempi teatterikritiikkien kirjoittamisessa. Kun aiemmin teatteritaiteen kentän esteettinen tapa ajatella kritiikkien kirjoittamista oli yleisempi, niin tapahtuneen muutoksen myötä journalismin kenttä on saanut valta-aseman. Useimmat kriitikoista olivat tiedostaneet kyseisen kielellisen ristiriidan ja pyrkivät ikään kuin tasapainoilemaan sen päällä. Kriitikon etiikasta kielipelissä haastateltavat totesivat, että se on jokaisen yksittäisen kriitikon kohdalla henkilökohtaista. Valtaosa populaarijulkisuudessa toimineista kriitikoista toivoi, että lukijat ymmärtävät heidän kritiikkitekstejään. Mielenkiintoista bourdieulaisittain lienee se, etteivät tutkimuksessa nimetyt muut kentät juurikaan hahmotu kriitikkojen kielipeliä sivuavissa vastauksissa. Tämä seikka kertoo tulkintani mukaan siitä, että muiden kenttien vaikutus kriitikoiden kirjoittamiseen on ollut nimenomaan piiloista. Saadut hajavastaukset kertovat myös siitä, että kriitikoiden ajattelu on tässä suhteessa ollut melko kirjavaa: heidän kirjoittamiseensa johtaneet motiivit ovat pulpahdelleet milloin mistäkin ja ainoa yhteinen nimittäjä niille on ollut henkilökohtainen kiinnostus teatteria kohtaan.

Nimeämäni teema *konfliktit* kertoo kriitikkojen henkilökohtaisten intressien osalta siitä, että suomalaiset teatterikriitikot eivät ole olleet kovin innokkaita osallistumaan teatterin ympärillä käytäviin kulttuurisotiin (esim. Linkala 1990, Hurri 1993), koska vain noin puolet kriitikoista oli itse aktiivisena kirjoittajana osallistunut niihin. Kuitenkin lähes kaikki kriitikot myönsivät omaavansa enemmän tai vähemmän valtaa; vain yksi kriitikko teki tästä yleisestä linjasta poikkeuksen. Teatterikriitikoiden työhön ovat kriitikoiden esiin tuomien näkemysten mukaan suoraan puuttuneet teatteritaiteen kenttä

ja journalismin kenttä, kun taas talouden, politiikan, akateemisen ja vallan kentän vaikutus kriitikoiden käytännön työhön on näkynyt kiertoteitse, kautta rantain. Yleistäen voidaan myös sanoa, että eniten teatterikeskustelun luonteeseen tutkimallani ajanjaksolla Suomessa on vaikuttanut talouden kenttä, koska yleisin teema, johon vastauksissa säännönmukaisesti palattiin, oli raha. Kriitikoiden pohdinnoissa valiteltiin myös yleisen teatterikeskustelun vähyttä ja pinnallisuutta, mikä kertoo lähinnä siitä, että varsinaiset teatterikritiikin ympärillä velloneet symboliset taistelut ovat pääsääntöisesti eläneet ikään kuin pinnan alla, pulpahtellen vain harvoin näkyviksi konflikteiksi.

Nimeämäni teema *pääomalajit* paljastaa muutoksen näkökulmasta kriitikoiden asemasta sen, että valtaosa tutkimistani teatterikritikoista piti omaa ammatillista asemaansa muiden journalistien joukossa hyvin horjuvana. Oman aseman horjuvuus tuli erityisen näkyväksi 1990-luvun alun talouslaman jälkeen, mikä kertoo juuri journalismissa tapahtuneesta muutoksesta. Kriitikon työ nähtiin osana yleistä journalistin työtä, vaikka osa kritikoista toivoi sille enemmän yleistä arvostusta ja mahdollisuuksia. Bourdieun hahmottamasta kulttuurisen ja taloudellisen kentän välisestä valtataistelusta voidaan todeta, että tutkimani teatterikritikkojoukko arvosti näistä kahdesta selkeästi enemmän kulttuurisen pääoman keräämistä, toisin sanoen *sivistystä*.

9. TEATTERI-LEHTI AJANJAKSON ANALYSOIJANA ELIITTIJULKISUUDESSA: PÄÄKIRJOITUSTEN TEMAATTINEN ANALYYSI 1983 – 2003

Teatteri-lehden edustama eliittijulkisuus on luonteeltaan toisenlaista kuin sanomalehtien populaarijulkisuus. Tästä huolimatta on tutkimuksellisesti tarkoituksenmukaista etsiä ja nimetä *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista samoja teemoja kuin edellä tarkastellusta teatterikritikkojen puheesta. Niinpä *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten analyysissä etenen tarkastelemalla sitä, miten niissä mahdollisesti puhutaan teatterikritiikissä tapahtuneesta muutoksesta tutkimallani ajanjaksolla (vrt. teema *muutos*), puhutaanko niissä yhteiskunnan eri kentistä (vrt. teema *kentät*), miten niissä ehkä hahmotetaan teatterikritiikin kieltä (vrt. teema *kielipeli*) ja kerrotaanko niissä mahdollisesti teatterin

maailman symbolisista taisteluista (vrt. teema *konflikti*).

Edellisten teemojen sijasta aiemmin nimeämäni teema *pääomalajit* ei ole *Teatteri-*lehden pääkirjoitusten tarkastelussa olennainen ulottuvuus, koska lehden edustamassa eliittijulkisuudessa puhutaan näistä asioista hieman eri näkökulmasta kuin populaarijulkisuudessa. Teeman pääomalajit sijasta puhun *Teatteri*-lehden kohdalla mieluummin teemasta *maut*, mikä nimitys kertoo tarkemmin siitä, miltä kannalta näitä muutoin samoja asioita *Teatteri*-lehden kannalta tarkastellaan. Analyysini keskiössä on joka tapauksessa se, miten *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa puhutaan yleisellä tasolla nimenomaan teatterikritiikistä ja sen kulloisestakin asemasta tai tilasta Suomessa. Jätän kaikki muut pääkirjoitusten sisältämät teemat ja aiheet analyysini ulkopuolelle.

9.1 Muutos

Kaikkea *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten puhetta, jossa pohditaan teatterikritiikkien kirjoittamisen muuttumista eri näkökulmista, nimitän edelleen teemaksi nimeltä *muutos*.

Lehden pääkirjoituksissa puhuttiin 1980-luvun aikana melko vähän teatterikritiikin muuttumisesta yleisellä tasolla. Korkeintaan niissä viitattiin lehden itsensä saamaan, lehden muuttumista käsittelevään palautteeseen, esimerkiksi seuraavaan tapaan:

Nämä sanat siksi, että on tullut pientä palautetta. Joku sanoo, että olemme tulleet tieteellisiksi, toinen että entistäkin lapsellisemmiksi, ja kolmas, kokonaisen ammattiliiton hallitus, on pohtinut ja todennut lehden tason, vai oliko se linjan epätydyttäväksi. (Teatteri 9/1983)

Mitä julkisuudessa julkaistujen kritiikkitekstien konkreettiseen ilmiasuun tulee, niin sitä pohdittiin 1980-luvun alussa muutoksen näkökulmasta esimerkiksi näin:

Tämän päivän kulttuuri on fyysistä. Arvostelu näkee esityksen omana kokonaisuutena, fyysisenä, näyttämöllisenä ilmaisukokonaisuutena. Kritiikki on muuttunut, päässyt paperisuudesta. Mutta ei tämä silti vielä merkitse sitä, että kriitikko aistisi silmin ja korvin kaiken esityksessä olevan. Eikä häneltä sitä voi vaatiakaan. (Teatteri 2/1983)

Käytävän teatterikeskustelun muuttumista koko yhteiskunnan kontekstissa käsiteltiin pääkirjoituksissa 1980-luvun alussa siitä näkökulmasta, että se on yksinkertaisesti hävinnyt:

Tekijät ovat hiljaa. Tällaista hiljaisuutta ei ole pitkään aikaan vallinnut. Viihde ja kaikenmaailman kevyt telkkarihölynpöly on kunniaassaan. Sen metelin takaa hiljaisuus vain korostuu. (Teatteri 1/1984)

Teatterikeskustelun sijasta pääkirjoituksissa puhuttiin pikemminkin hiljaisuudesta, mistä esimerkki:

Näiden kysymysten lisäksi on leegio muita. En voi uskoa, ettei aihetta puhumiseen ja kirjoittamiseen, polemiikkiin ja debattiin, jopa riitelyyn ja väittelyyn olisi olemassa. Miksi äänet ovat vaienneet? (Teatteri lehti 1/1984)

Etsimäni muutosteema ryöpsähti toden teolla esiin vasta 1990-luvun pääkirjoituksissa. Pääkirjoitukset käsitelivät muutosta aivan koko 1990-luvun ajan. Vuosikymmenen alun syvän laman vaikutusta teatterikritiikkiin ennakoitiin esimerkiksi seuraavasti:

Kysymys levikin kritiikille suomasta vallasta tulee entisestään kärjistymään, jos ja kun harvat valtakunnallisesti kilpailevat ykköslehdet (Uusi Suomi), kakkoslehdet (poliittiset sanomalehdet) ja maakunnalliset kakkoslehdet (poliittiset maakuntalehdet) kuolevat ilmoitustulojen, puoluetuen ja uutistoimistojen tuen puutteessa. (Teatteri 7/1991)

Sanomalehti *Uuden Suomen* asemaa ja merkitystä teatterikritiikin kentillä pohdittiin seuraavasti:

Uuden Suomen mahdollinen kaatuminen on todella sääli suomalaisen kulttuurikirjoittelun ja keskustelun kannalta. Sen kulttuuritoimitus on ainoana kyennyt viime vuosina haastamaan ja lyömään kiilaa Hesarin monopoliin. Usarin toimituksen näkökulma eri taiteenaloilla on ollut Hesaria laveampi, kriittisempi, moniarvoisempi ja nuorekkaampi. Se on pystynyt isompaansa paremmin ymmärtämään aikansa hengen, jonka jo Eino Leino aikoinaan ilmaisi yhdeksi kriitikontyön edellytykseksi. (Teatteri 7/1991)

Yhteiskunnan talouslaman vaikutuksia kritiikkiin ja sen kirjoittamisen edellytyksiin ylipäättään arvioitiin 1990-luvun alussa näin:

Kanavien harventaminen vaikuttaa myös suoraan kritiikin tulevaisuuteen. Kun päätoimisten ja avustavien arvostelijoiden määrä kokonaisuudessaan tullee

väheneeseen, uusille yrittäjille ja harjoittelijoille ei ole kentällä sitäkään sijaa kuin nykyisin. Alan yleinen kasvava työttömyys saattaa johtaa siihenkin, että yleistoimittajia tai muita erikoistoimittajia lähetetään taidetilaisuuksiin. (Teatteri 7/1991)

Mitä teatteriarvostelujen ilmisäältäön ja kielelliseen ilmiasuun tulee, niin esteettisen paradigman ja journalistisen paradigman (vrt. Hellman & Jaakkola 2009) välinen yhteentörmäys laitettiin terävästi merkille myös *Teatteri*-lehdessä. Kriittikkitekstien sisällöllistä muuttumista pohdittiin 1990-luvun alussa eräässä lehden pääkirjoituksessa näin:

Ihmisten suhtautuminen taidearvosteluun tuntuu viime aikoina olleen turhautuneempaa kuin aiemmin. Sen on kokenut niin lukijoiden kuin tekijöiden piirissä. - - - Frustraation syyt ovat nähdäkseni moniaalla. Ne ovat lukijapsykyen rytminmuutoksessa suhteessa kirjallisen tiedon ja mielipiteen vastaanottamiseen ja omaksumiseen. Ne ovat tämän aiheuttamassa lehtiyön muuttumisessa. Ne ovat kritiikin kyvyttömyydessä löytää uusia, näitä muutoksia vastaavia relevantteja kirjoitus- ja hahmotustapoja. - - - Uuden informaatiokäsityksen paine on paitsi lyhentänyt ja nopeuttanut kritiikin, myös laiskistanut sen. Ajatellaan, että parin palstan arvosteluksi tai impressionistiseksi tulkinnaksi tarvittava on teoksen sisällä. Ei tarvitse tehdä pohjatyötä, ei taustaselvitystä eikä onkia tekijöiden pyrkimyksiä. Kunhan katsoo ja kirjoittaa katsomastaan. Jos purettavana on jotakin vaikeaselkoista ja monikerroksista, voi kieltää oman asiantuntijuutensa ja naamioitua tavalliseksi katsojaksi. Olen itse jo 70 -luvun lopulla istunut päivälehden avustajalaverissa, jossa päätoimittaja heitti liian pitkään, analyttisesti ja akateemisesti kirjoittavia ulos tai opasti journalistisemmän, human interest -tyyppisen kritiikin pariin. Kriitikot itse uskovat nykyisen, lyhyen ja iskevän kritiikin olevan ajatuksellisesti selkeämpää ja kirkkaampaa kuin usein raskailla lauserakenteilla ja selityksillä ladattu vanha kritiikki. Minä puolestani olen kokenut – lauserakenteita mittaamatta – että lyhyt vaikutelmakritiikki joutuu operoimaan sellaisten yleistysten tasolla, että se tulee edelleen ylläpitäneeksi ja vahvistaneeksi käsitystä yhtenäisestä mausta ja arvohierarkiasta. Siitäkin huolimatta, että samalla puhutaan niin tekemismuotojen ja -tapojen kuin arvojen monimuotoistumisesta ja suhteellistumisesta. Argumentoinnin ja perusteluiden puute joka tapauksessa antaa näennäisen subjektiiviselle kirjoitukselle yleisesti arvottavan leiman. (Teatteri 7/1991)

Kuten aineistoni esittelyn yhteydessä epäilin, 1990-luvun alun syvä taloudellinen lama vaikutti myös *Teatteri*-lehteen itseensä. Lehden numerossa 4 – 5/1993 tuotiin esiin yhteiskunnassa tapahtuneen talousmyllerryksen vaikutukset lehden omaan toimitustyöhön. Edellä mainittua lehden numeroa voisi ehkä kutsua jopa ”kriisinumeroksi”, koska sen pääkirjoituksessa tuotiin esiin lehden oma muuttuminen seuraavaan tapaan:

Olemme tarkistaneet lehden profiilia, jotta sen pakosti supistuva muoto ei jyräisi sen enempää lehden luettavuutta, sisällön mielenkiintoisuutta, ajanmukaisuutta kuin aihevalintojen tasapainoakaan. - - - Kaiken muun meiningin tavoin myös Teatteri-lehden tekemisedellytykset ahdistuvat. Henkilökunta lomautetaan kesällä kolmeksi kuukaudeksi. Syksy tehdään kolmipäiväistä työviikkoa ja lehden sivumäärää supistetaan. Tämä tarkoittaa sitä, että jo toimituksellisten sivujen vähenemisen vuoksi lehden tähänastista linjausta on tarkennettava ja muunnettava. Ensinnäkin, luovumme harrastamistamme teemanumeroista. Näin mahdollisimman laaja teatterin ajankohtaisseuranta ei tule jäämään teemojen jalkoihin. Toiseksi, koska sivujen väheneminen lisää painetta jokaista aihetta, sen kiinnostavuuden laajuutta ja käsittelytapaa kohtaan, liennämme tätä painetta lyhentämällä juttupituuksia, laadusta tinkimättä. Lisäämme lyhyempää ajankohtaista, iskevää ja poleemista tyyliä. Kolmanneksi, sisällön osastointia on kehitetty ja selkeytetty. Jotta juttutyypit hahmottuisivat paremmin lukijoillemme, tuomme lisää numerosta toiseen jatkuvia elementtejä kuten esimerkiksi uutiset, ennakot, kantaesitykset, henkilökuvat, katsaukset sekä polttopiste-, klassikko-, mediat- ja talous & hallinto -osastot. (Teatteri 4-5/1993)

Kyseisen pääkirjoituksen lopussa todetaan lakonisesti kuitenkin näin:

Materiaalisista tosiseikoista huolimatta Teatteri -lehti ilmestyy säännöllisesti ja täyden ilmaisuvapauden oloissa. (Teatteri 4-5/1993)

Teatteri-lehden pääkirjoitukset kertovat muutosteemani sisällä ennen kaikkea siitä, että 1990-luvun alkupuolen syvä talouskriisi johdannaisvaikutuksineen eli silloisen valuuttayksikön markan kelluttamisineen ja puolen miljoonan kansalaisen massatyöttömyyksineen vaikutti peruuttamattomalla tavalla teatterikritiikin julkaisemiseen yhteiskunnassa. Laman vaikutus näkyi niin, että pääkaupunkiseudun etulyöntiasema kritiikkitekstien julkaisemisessa korostui, mistä kertoo etenkin lehden vuoden 1994 ensimmäinen pääkirjoitus seuraavasti:

Jo vanha tuttu juopa sen keskittyneisyydestä pääkaupunkilaisteattereiden seuraamiseen näyttäisi entisestään syvenneen. Ja siten yhteinen laajempi vertailupohja on käynyt entistä hatarammaksi. Kulttuuritoimituksissa tapahtuneet supistukset paitsi kirjoittajien ja sivujen harventamiseksi, myös matkustusvarojen niukentamiseksi on vaikuttanut molempiin suuntiin keskus-periferia-akselilla. Maakunnissa kirjoittavat näkevät yhä vähemmän muita kuin oman kotikaupunkinsa teatteriesityksiä. Pääkaupunkiseudun esityksistä kertoo yhä useammin "Teatterikirje Helsingistä", jossa kimputetaan useat esitykset yhdeksi artikkeliksi. Toisaalta taas valtakunnalliset pääkriitikot pääsevät tai ehtivät yhä harvemmin Helsingin ulkopuolelle. Esitysmäärien paisuminen pääkaupungissa erilaisten ryhmien ja produktiokohtaisten hankkeiden lisääntyessä on ajanut kritiikkiä entistä tiukempaan valintaan. - - - Helsingin asema teatterimetropolina sen kuin vahvistuu, kun tilanne muissa kaupungeissa on sitten aivan toinen. (Teatteri 1/1994)

Elettäessä edelleen 1990-luvun loppupuolta *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset havainnoivat populaarijulkisuudessa tapahtunutta muutosta teatterikriiikkien kirjoittamisessa näin:

Päivälehtijournalismi valuu samaa alamäkeä. Lyhyttä ja populaarisuutta ihannoidaan. Palstoille valitaan mieluummin värikuvitettuja puffeja kuin paneutuneita artikkeleita teatterin identiteeteistä, ideologioista ja motiiveista. Tehdään suosikkilistoja ja mitataan teatterin tärkeyttä rivimäärillä. Tyhmistytään yhdessä, vastaanpanematta. (*Teatteri* 2/1997)

Talouden kentän vaikutuksia tapahtuneessa muutoksessa havainnoitiin puolestaan näin:

Yhdeksi pääpuheenaiheeksi nousee tietysti raha. Lama ja sen jälkeinen tulosvastuu sekä teatterin tuotteistuminen ovat viime vuosikymmenen keskeisiä vaikuttimia. Niin ikään vapaan teatterikentän rahoitusongelma on tuolloin noussut häpeäpaalu, joka on pystyssä edelleen. Näistä tapahtumista noussut ahdistus on ilmeisen syvästi vaikuttanut kokemus monille 90-luvulla suomalaisessa teatterissa mukana olleille. (*Teatteri* 6/2000)

Itse teatteritaiteen muuttumista ja sitä, miten kritiikki joko pysyy tai ei pysy tuossa muutoksessa mukana, havainnoitiin edelleen näin:

Monet nykyteatteriesitykset ovat mediassa saaneet nuivan vastaanoton. Kriitikot ovat pitäneet niitä tylsinä, sekavina ja käsittämättöminä. Arvosteluista on ollut vaikea saada kuvaa esitysten muodosta ja sisällöstä, koska kirjoitukset ovat enimmäkseen vain kuohahdelleet ärtymystä siitä, että teokset ovat pettäneet odotukset. Esityksiin on kaivattu juonellista tarinaa, psykologisia roolihahmoja, tiukempaa rytmiä – ryhtiä! - - - Nykyteatterin tekijät ovat purkaneet teatteriesitysten valmistusprosessiin perinteisesti rakentuneen pyramidin. Rakennusta on lähdetty tekemään uusin tavoin, usein ilman etukäteen laadittuja piirustuksia. Metodi ei takaa aina onnistumista. Mutta kritiikin suhteen ongelma on siinä, että arvostelijat tulevat yhä katsomaan pyramidia, jota ei ole ollut tarkoituskaan rakentaa. - - - Suomalaisessa teatterikritiikissä uudenmuotoisia esityksiä arvioidaan edelleen aristotelisten sabluunoiden lävitse. Kriitikot kaipaavat uusia vastaanottotyökaluja suhteessa nykyesitystaiteeseen. Se olisi taiteenlajin kehityksen kannalta oikeus ja kohtuus. Myös teatterituomariston tulisi elää lajinsa kehityksessä mukana. (*Teatteri* 2/2003)

Yhteenvetona *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten sisältämästä teemasta *muutos* voidaan sanoa, että 1980-luvun kirjoituksissa valiteltiin sisältöön pureutuvan, julkisen teatterikeskustelun ylipäättään puuttuvan. Muutosteema tuli kirjoituksissa rajusti näkyväksi vasta 1990-luvun alun taloudellisen laman seurauksena ja se jatkui lehden pääkirjoituksissa aivan koko 1990-luvun ajan. Vuosituhannen vaihtuessa eli 2000-luvun alussa lehden pääkirjoitukset havainnoivat myös teatteritaiteessa tapahtunutta muutosta.

9.2 Kentät

Niitä *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten kannanottoja, joista voidaan hahmottaa ja nostaa esiin Bourdieun nimeämiä kenttiä, nimitän tekstianalyysissäni teemaksi *kentät*. Tarkoitukseni on kertoa pääkirjoitusten avulla siitä, miten bourdieulaiset kentät ovat lehden mukaan vaikuttaneet teatterikritiikin kirjoittamiseen käytännössä. Näkökulmani tähän vaikutussuhteeseen on sama kuin itse pääkirjoitustenkin: tarkastelen, miten pääkirjoitusten toteamukset ja väitteet realisoituvat bourdieulaisten kenttien maailmassa. Mielenkiintoista on, että pääkirjoitukset pohtivat teatterikritiikin kirjoittamista niin populaari- kuin myös eliittijulkisuuden alueella. *Teatteri*-lehti on mitä ilmeisimmin ollut foorumi, joka on tarjonnut näköalapaikan havainnoida sekä populaarijulkisuuden että eliittijulkisuuden tapaa ylläpitää teatterikeskustelua.

Teatteri-lehden pääkirjoitukset kertovat lavealti ja paljon teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välisestä rajankäynnistä ja näiden kahden kentän välisestä vaikeasta suhteesta. Samoin 1990-luvun alun talouslaman aikana pääkirjoituksissa tuodaan esiin talouden kentän vaikutuksia teatterikritiikkiin ja sen kirjoittamisen edellytyksiin muutoksen näkökulmasta. Tältä osin muutosteema ja teema kentät kietoutuivat tutkituissa pääkirjoituksissa osittain yhteen. Akateemista kenttää, politiikan kenttää ja talouden kenttää sekä niiden vaikutusta teatterikritiikin kirjoittamiseen pääkirjoitukset pohtivat jonkin verran kiertoteitse, mitä kuvaan tarkemmin myöhemmin teeman *kielipeli* yhteydessä. Bourdieun nimeämää vallan kenttää eivät tutkitut pääkirjoitukset hahmottaneet.

Teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välisiä sisäisiä jännitteitä *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset käsitelivät runsaasti ja varsin oivaltaen esimerkiksi seuraavasti:

Sekä teatteri että kritiikki ovat julkista toimintaa. Niiltä voisi siksi odottaa jotakin tasoa. Taso minusta liittyy kritiikissä sanomisen ja teatterissa tekemisen perusteleamiseen. Perusteleminen teatterissa on hyvin erilaista kuin perusteleminen kritiikissä, mutta molemmissa se on olennaista. (*Teatteri* 2/1983)

Teatterikritiikki ei ole teatteriesityksen ekvivalentti, se ei koskaan ole sitä täysin vastaava tai korvaava. Tämä pitää sanoa siksi, että se on niin selvä asia. Kun aina sanotaan, että sellainen on kritiikki kuin on teatterikin, ei hoksata että juuri näinhän asia ei ole. Kritiikillä on oma elämänsä, sillä on omat luonnonlakinsa. Ja teatterilla on omansa, aivan toiset. (Teatteri 8/1983)

Asiaa pohdittiin edelleen myös näin:

Miten teatterista tulisi kirjoittaa? Meidän lehdessämme ja muualla. Minkälaista teatteria tulisi tehdä, että se saisi hyvät arvostelut? Taide ja taiteen arvioiminen, arvosteleminen, ovat olleet taas viime aikoina keskustelun kohteina. Jotaarkka Pennanen toivoi elokuussa tässä lehdessä arvostelijoilta linjaa, arviointia taiteen sisällöstä ja vaikuttamista kulttuurin suuntaan. Tässä numerossa Jouko Turka esittää oman kantansa teatterin ja julkisuuden suhteista. Jos ymmärrän häntä oikein, julkisuus ja teatteri ovat samaa eläintä, julkisuuden rooli on tuottaa tähtiheitkiä ja tähtiä. Jos näin on, ei tietenkään ole ihme, ettei julkisuus, lehtikirjoittelu vie teatteritaiteen kehitystä välttämättä minnekään. Myös Långbacka esitti kovat teesinsä arvostelusta. Se että kritiikin henkilöitymäksi nousee useimmiten Kajava, ei ole olennaista. Hänen rinnalleen on tulossa toinen henkilöitymä, Tiuhonen. Molemmat saavat tämän suuren kunnian siksi, että kirjoittavat maan suurimpaan lehteen. Mutta ongelma ei tietenkään ole mikään tiuhos- tai kajavakysymys. On kysymys siitä, että teatterit ja teatteri-ihmiset toivovat voivansa vaikuttaa siihen miten heistä kirjoitetaan. Viekö sekään teatteria eteenpäin? (Teatteri 8/1984)

Lehdessä pohdittiin sitäkin, kenelle teatterikritiikkiä itse asiassa kirjoitetaan, jolloin päädyttiin seuraavankaltaiseen pohdintaan:

Teatteripolitiikkaahan arvostelu kaikissa muodoissaan on, onhan se selvä asia. Mutta se voi olla sitä niin monella tavalla. Turvallisia tapoja on rikottava. Olen ehkä turhaankin tässä korostanut teatteritekkijöiden ja arvostelijoiden vastakkaisuutta. Edustan kuitenkin edelleen sitä idealistista kantaa, että arvosteluja ei kirjoiteta ensisijaisesti tekijöille. Niitä kirjoitetaan lukijoille. Ja sitäkin kantaa edustan, että arvostelijalla tulee olla täysi vapaus työssään. Ennemmin minusta tuntuu, että arvostelijalla on aina jokin pieni excuse mukana. Pienessä maassa aina pelkää jonkun tutun varpaita. (Teatteri 8/1984)

Pääkirjoituksissa kuvattiin teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välistä monimutkaista suhdetta useaan otteeseen, aivan koko tutkimani ajanjakson ajan. Seuraavassa on muutama tyypillinen esimerkki tämän suhteen pohtimisesta tutkimani ajanjakson varrelta:

Niin näyttelijän esiintymisessä kuin kirjoittajan sanassa on magiaa. Kilpailu jatkuu, kilpailu. Estetisoi siinä sitten. (Teatteri 10/1983)

Lehtiin kirjoittavia moititaan usein siitä, että heillä ei ole tietoa teatterista, näyttelemisestä varsinkaan ja että he siksi kirjoittavat siitä silkkaa skeidää. (Teatteri 6/1985)

Teatterielämässä on kaksi vaikeaa asiaa. Toinen on se, että kritiikot pyrkivät vaikuttamaan teattereihin. Toinen se, että teatterit pyrkivät vaikuttamaan kritikoihin. - - - Mutta osaltaan olen puolustanut kritiikin oikeutusta sillä, että se kontrolloi tehtyä taidetta, kääntää peilin teatterin katsoa kasvojaan. Ja teatteri katsoo, sehän on totuus. Vaikka kritiikki on usein karvas kokemus taiteilijalle, se on kuitenkin julkinen instituutio. Se otetaan vakavasti tai ei-vakavasti, kantaa siihen joka tapauksessa otetaan. Se antaa mallin purkaa omaa työtään. - - - Kritiikko ei siis vain hurskaasti kuvaile, tulkitse ja arvota. Hän astuu taiteellisen kohteensa fiktiivisestä maailmasta reaali maailmaan saamaan aikaan jotakin. Tällä alueella on se teatterin ja kritiikin ikuinen ristiriita. Tuntuu kuin kritiikot olisivat liian lähellä teatteria, jotenkin sairaasti sen kanssa naimisissa. Heille ei riitä taiteellisin keinoin esitetyn ongelman ratkaiseminen, he haluavat puuttua siihen, mihin suuntaan teatteri seuraavan askeleensa ottaa. (Teatteri 9/1985)

Kirjoittaminen ei ole huitomista, se on esitetyn pohtimista. Siinä tarvitaan näkemystä ja kirjoittamistaitoa. Kritiikin kirjoittaminen on erilaista kuin teatterintekeminen, se on lyhytjänteisempää ja nopeampaa, mutta missään tapauksessa se ei ole pilkkaajien kerhon sisäänpääsytehtävien tekemistä. - - - (Teatteri 5/1986)

Vuosikymmenen vaihtuessa samankaltainen pohdinta jatkui edelleen seuraavasti:

Kritiikot mielletään yleensä teatterivirran vastarannalle. (Teatteri –lehti 5/1990)

Ainahan kritiikki on tekijätaholle ollut kaksiteräinen miekka. Sen merkitystä pyritään vähättelemään silloin, kun se heiluu oman pään menoksi ja arvostetaan silloin, kun se nostaa oman työn merkitystä. Ohjaajien ja näyttelijöiden kuuluu vakuuttaa, etteivät he koskaan lue arvosteluja omasta työstään. Kuitenkin teattereiden henkilökuntalämpiöiden seinät on tapetoitu kritiikeillä ja ensi-illassa lasketaan, montako kritiikkoa ja mistä istuu katsomossa. Ja aina toivottaisiin enemmänkin huomiota. (Teatteri 7/1991)

Vaikka teatterin tekeminen ja siitä kirjoittaminen ovat kaksi eri luovan toiminnan muotoa ja niiden vaikutuksilla on omat lainalaisuutensa, niitä yhdistää sama peilin ja vision, heijastuksen ja kurkotuksen ongelma: Miten luovuus voisi täyttää tarpeiden ohella myös toiveita? Miten olla tulevaisesti (heideggerilaisittain), ikään kuin askelta edellä perässäjuoksemisen sijaan. (Teatteri 4-5/1993)

Oman roolinsa ja tehtävänsä eliittijulkisuudessa *Teatteri*-lehti tiedosti pääkirjoituksissaan varsin tarkasti. Lehti halusi selvästi nostaa omaa profiiliaan, mitä korostettiin monissa pääkirjoituksissa. Nimeämäni teeman *kentät* näkökulmasta mielenkiintoista on, miten lehti asemoi itsensä suhteessa bourdieulaisiin kenttiin. Seuraavassa on poimintoja näistä pohdinnoista:

Ei suomalainen teatteri kehity, ellei siitä kirjoiteta. Tarvitaan riippumaton orgaani, joka voi ulkoapäin ottaa kantaa siihen, mitä teatterissa tällä hetkellä tapahtuu. Ilman kriittisyyttä ei mikään kehity. - - - Teatteri-lehdellä on mahdollisuus ja velvollisuus käsitellä asioita eri näkökulmista kuin päivälehdillä, syvällisemmin ja laajemmin. - - - Teatteri-lehti on aina ollut yksi niistä foorumeista, joilta teatterikirjoittajia on kasvanut. Oman kirjoittajakunnan löytäminen ja kasvattaminen on se tie, joka voi saada aikaan sellaisen teatterikeskustelun perinteen, jolla on jotakin tasoa, perinteen joka ei perustu iltapäivälehtimäiseen detaljien paisutteluun. - - - Teatteri-lehden aiheet ja teemat liikkuvat sekä maantieteellisesti että teatterinäkemyksellisesti tarkoituksellisen laajalla sektorilla. Ei voi olla niin, että imatralaista lukijaa kiinnostaa vain se, mitä Imatran teatterista kirjoitetaan. (Teatteri 6/1985)

Niistä näkökulmista, mistä teatterista Teatteri -lehdessä kirjoitetaan, ei Suomessa muualla kirjoiteta. Siksi merkityksemme ei ole aivan vähäinen. (Teatteri 6/1987)

Ylipäättään *Teatteri*-lehden itsensä suhdetta teatteritaiteen kenttään pidettiin pääkirjoituksissa positiivisena ja läheisenä. Lehti asemoi itsensä hyvin lähelle tai jopa osaksi teatteritaiteen kenttää, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Meillä on teatteriin lämmin ja läheinen suhde. Me aina toivomme, että teatteri olisi parempaa ja kehittyisi jatkuvasti: silloin meistäkin voisi tulla parempia ihmisiä. Teatteritaiteen kehitys on meille sydämen asia. (Teatteri 1/1987)

Teatteri-lehden kulttuurihistoriallinen tehtävä on tukea heikointa. Puutarhurin on huolella suojattava taimia, jotta niistä joskus tulisi hedelmällisiä puita. Niin se vain on, uusista ilmiöistä kirjoittamisesta me emme luovu, vaikka Veistäjä kuinka vaatisi. Riittää että hänen 50 vuotta vanha journalisminsa saa vastakaikua ja palstaa Aamulehdessä. Me katsomme silmät auki kaikkiin suuntiin, missä vain on hyvää teatteria. (Teatteri 9/1987)

Me olemme halunneet ajaa isojen asioiden äärelle ja antaa pikkujuttujen kellua omassa liemessään. Minulle Teatteri-lehti on aina ollut taidelehti ja kulttuurin erikoislehti. Tässä maassa tarvitaan itsenäinen teatteritaiteen kaikista ilmiöistä, niin valtavirroista kuin perifeerisistä ilmiöistä kirjoittava lehti. (Teatteri 3/1988)

Tällä lehdellä alan erikoislehtenä, samoin kuin muilla teatterijulkaisuilla tai sanomalehtien teatteriosastoilla, on saman systeemin suoma arvovalta kirjoittaa teatterista esitysarvioita, esseitä, reportaaseja ja muuntyyppisiä artikkeleita. - - - Se [*Teatteri*-lehti – M-K.L.] on muiden tehtäviensä ohella taiteen sisäinen keskustelufoorumi. (Teatteri 6/1988)

Emme ole lähteneet toistamaan päivälehtien teatterijournalismia jo muutenkin esillä olevan nostamiseksi. Olemme pitäneet tärkeämpänä paikata sen aukkoja. - - - Nämä tehtävät olemme katsoneet alan ainoata ammattijulkaisua velvoittaviksi. Tällaisella teatterimateriaalilla ei juuri muita kanavia ole. (Teatteri 4-5/1993)

Pohtiessaan omaa asemaansa teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välimaastossa *Teatteri*-lehti pohti myös populaarijulkisuuden ja eliittijulkisuuden eriytymistä toisistaan seuraavasti:

Päivälehdissä kritiikin pinnallistumista puolustetaan myös sillä, että alan erikoislehdet hoitavat analyyttisemmän ja tutkivamman taidekirjoittelun. Minusta pinnallisuudelle ei pitäisi päivälehdissäkään antaa periksi, koska yksinomaan ammattilehtien varaan jäävä kulttuurikritiikki ja keskustelu johtaa alan sisäiseen ghettoutumiseen. (*Teatteri* 7/1991)

Mielenkiintoista on, että eräässä lehden pääkirjoituksessa käytettiin suoraan bourdieulaista kentän käsitettä, nimittäin seuraavasti:

Teatterin tekijät, kirjoittajat ja teatterista taidemuotona kiinnostuneet katsojat toimivat samalla kentällä. Kenttää sitoo ja kaikkia meitä yhdistää usko teatterin merkitykseen taiteena. Tämä koskee niin tiukkoja perinteen vaalijoita kuin sen uudistajia. (*Teatteri* 6/1988)

On kuitenkin jonkin verran vaikea hahmottaa, mihin tutkimuksessani nimettyyn kenttään edellä siteeratun pääkirjoituksen kirjoittaja viittaa: kyseessä ei tulkintani mukaan voi olla yksin teatteritaiteen tai vaihtoehtoisesti journalismin kenttä, koska näillä kentillä toimitaan osittain erikseen eivätkä teatteriesitysten katsojat tai suuri yleisö juurikaan toimineet tutkimallani ajanjaksolla edellä mainituilla kentillä – vuorovaikutteisen joukkoviestinnän ajat olivat tuolloin vielä edessäpäin. Pääkirjoituksen viittaus voisi tarkoittaa esimerkiksi kulttuurintuotannon kenttää laajemmassa mielessä niin, että katsojat osallistuvat kyseisen kentän toimintaan lähinnä teatteriesityksiä seuraamalla. Joka tapauksessa kirjoittaja on tiedostanut hyvin sen, että bourdieulaiset kentät ilmenevät sosiaalisessa todellisuudessa osittain päällekkäin.

Yhteenvetona *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten sisältämästä teemasta *kentät* voidaan todeta, että siinä puhuttiin paljon nimenomaan teatteritaiteen kentän ja journalismin kentän välisistä jännitteistä ja näiden kahden kentän välisestä vaikeasta suhteesta. Mielenkiintoista bourdieulaisittain on, että lehti asemoi itsensä lähimmäksi teatteritaiteen kenttää ja otti selvää etäisyyttä journalismin kenttään. Bourdieulaisessa kenttien maailmassa tämä tarkoittaa toisin sanoen sitä, että oman alansa erikoislehtenä ja taidejulkaisuna *Teatteri*-lehti on halunnut olla mieluummin osa teatteritaiteen kenttää kuin journalismin kenttää. Pääkirjoitukset puhuvat myös kielteiseen sävyyn talouden kentän vaikutuksista teatterikritiikin kirjoittamiseen ja julkaisemiseen yhteiskunnassa.

9.3 Kielipeli

Teatteri-lehden pääkirjoituksissa varsin kantava teema ylitse muiden on kriitikoiden kielenkäyttö niin populaari- kuin myös eliittijulkisuudessa. Teatteriarvostelijoiden kielenkäytön ulottuvuuksia tuotiin pääkirjoituksissa säännöllisesti esiin koko tutkimani ajanjakson ajan monesta eri näkökulmasta. Kaikkea sitä pääkirjoitusten puhetta, jossa pohditaan kriitikoiden ja heidän kirjoittamiensa kritiikkien kieltä, nimitän edelleen teemaksi *kielipeli*.

Bourdieuolaista kielipeliä *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset pohtivat ensinnäkin siitä näkökulmasta, minkälaisia kielellisiä piirteitä hyvällä teatteriarvostelulla tulisi olla. Toinen näkökulma kielipeliin oli pääkirjoitusten pohdinta siitä, minkälaisia kykyjä hyvällä teatterikriitikolla tulisi olla, jotta tämä ylipäätään pystyisi tuohon julkiseen kielipeliin osallistumaan. Muutoksen tematiikka sisältyi ajoittain näihinkin pohdintoihin, esimerkiksi seuraavasti:

Joskus kolme-neljäkymmentä vuotta sitten teatteriarvostelijat kirjoittivat liuskakaupalla analyysiä näytelmätekstistä, pohtivat sen teemoja ja motiiveja, tutkivat mitä mikin roolihahmo edustaa ym., ja muistivat arvostelun lopussa itse esitystä viidellä rivillä. Kulttuuri oli tuolloin kirjallista, arvostelijat pitivät teatteria kirjallisen kulttuurin osana, paperina. He lukivat tekstin ennen ensi-iltaa ja näkivät esityksen puhuttuna kirjallisuutena. Voi myös olla niin, että arvostelijan pitkät puheet ja erittelyt näytelmätekstistä olivat sittenkin ohjaajan ja näyttelijöiden tulkinnan kautta nähtyjä, mutta hänen harjaantuneisuutensa eritellä esityksen fyysistä merkkijärjestelmää löysi purkautumiskanavan vain kirjallisen tradition kautta. Ja tähän on teatteriarvostelijalle ikuinen kysymys: kun kirjoitan jostakin piirteestä esityksessä, olenko varma että kirjoitan juuri siitä. (*Teatteri* 2/1983)

Kielipelin hallinnan tärkeyttä teatterikriitikon käytännön kirjoitustyössä pohdittiin edelleen esimerkiksi seuraavasti:

Tekstin laadinta on tässä puuhassa tärkeätä, erittäin keskeistä suorastaan. Kirjoittajat ja kirjoitukset ovat tärkeimmät. Jos teatteriesitys on vaikka kuinka huikea ja fantastinen, ei auta mitään, jos kirjoittaja osaa siitä sanoa vain, että dialogi on nasevaa, henkilöt osuvasti piirrettyjä, ohjaus vankalla kokemuksella tehty. Lehden taso on sen kirjoittajien tasoa. Minä en puhu *Teatteri*-lehdestä, vaan

siitä että on oltava tarkka katsomisessaan ja pitää katsoa silmillään, sillä silmillä näkee hyvin. Silmän työn jälkeen kirjoittajalla alkaa käden työ. Näky piirtyy sanaksi. Se on vaikeata. Kun se onnistuu, eivät lukijat enää haikaile tasapuolisuuden, alueellisuuden tai demokraattisuuden perään, vaan kaipaavat kirjoittajaa ja hänen juttujaan. (Teatteri 9/1983)

Arvostelijaa on siis puolustettava, vaikka meidän arvostelumme taso ei olekaan korkea. Mutta ei se muulla tavalla voi tasoaan nostaa kuin etsimällä itse omaa suuntaansa. Tietenkin on pakko myös kaivata arvostelijalta tietoa, ja ennen kaikkea tarkkaa silmää, silmää joka havaitsee teatteriesityksen kaikilla sen käyttämillä tasoilla. Ja näiden lisäksi tulee taito verbaalistaa se, minkä silmä on nähnyt. Se on usein kuitenkin paljon helpompaa kuin itse havaitseminen. (Teatteri 8/1984)

Eräässä pääkirjoituksessa kiinnitettiin huomiota siihen, miten kritiikkitekstien on ollut perinteisesti tapana rakentua:

Tarkoitin sitä, ei ole kovin kiinnostavaa, mikä on kriitikon teatterinäkemyks. Näkemys hänellä täytyy olla (on niin paljon esimerkkejä näkemyksettömistä arvostelijoista), mutta sitä on sovellettava kohteena olevaan esitykseen. Sitä on käytettävä hyväksi esityksen avaamisessa. Esitys on ensisijainen, ei kritikko. - - - Vaikka kritikko havainnoisi miten poikkeuksellisesti miten poikkeuksellista tahansa, hänen on siirrettävä esityksen kokonaisuus kirjoitetuksi tekstiksi. Ja tämä tekstin maailma on vanhan konvention mukaan kaikkietävän kertojan maailma. Kannattaa tutkia, kuka arvostelussa puhuu, kuka on kertoja. Se ei ole välttämättä arvostelun kirjoittaja sinänsä. Arvostelija kirjoittaa tekstiinsä kertojan, niin kuin kirjallisuudessakin tehdään. Kritikko laatii kirjoituksen, kertoja esittelee kirjoituksen sisäisen maailmanjärjestyksen. Kertoja tuntee kertovansa, eikä erehdy. Kirjallisuudessa on jo kauan sitten löydetty muita kiintoisampia ja antoisampia kertojankäyttötapoja kuin ns. kaikkietävä kertoja, jolla on koko fiktiivinen maailma hallinnassaan, joka tuntee alun ja lopun, joka voi mennä henkilöidensä motivaatioihin sisälle. Kritiikissä tämä tapa on edelleen vallalla. Uusi journalismiko siihen haasteeseen vastaa? (Teatteri 9/1985)

Teatterikritiikkien kirjoittamisen ja kielipelin hallinnan vaikeutta pohdittiin pääkirjoituksissa myös seuraavasti:

On tunnettua ja vanhastaan selvää, että sanat eivät riitä kertomaan. Tämän paradoksin jokainen teatterista kirjoittava tulee tuntemaan. Teatteriesitystä ei voi ottaa haltuunsa sanallisesti, sen voi tehdä vain osallistumalla katsojana esitykseen. Mutta miksi sitten maailmassa on kuitenkin kirjoitettu sadoin peninkulmin tästä jalosta taiteenlajista? - - - On kommunikoitava kokemuksistaan, jotta tietäisi, mitä ne ovat. Sanallisesti tapahtuva sosiaalinen vaihto on käsitteiden vaihtoa. Kokemuksia me emme vaihda, ne ovat ja pysyvät meillä. Me vaihdamme kokemuksiemme perusteella laatimiamme käsitteitä. Tätä, ainakin tätä, on teatterista kirjoittaminen. - - - Me emme siis vaihda kokemuksia, vaan käsitteitä. Kritiikki ja tutkimus (parhaimmillaan) valitsevat näkökulman josta lähestyvät nähtyä ja koettua esitystä. Silloin ne puhuvat yhtä paljon näkökulman kuin itse

esityksenkin ehdoilla. Tässä juuri on pointti. Jokaiseen esitykseen sopii sata näkökulmaa. Täsmällisemmin sanottuna: jokaisessa esityksessä itsestään on sata näkökulman mahdollisuutta. Sinä joka kirjoitat, otat niistä yhden, otat ehkä kaksi, ja sanallistat. Eikä sinun silloin tule ihmetellä, että teatterintekijät pitävät sinua mänttinä, sokeana, juonittelevana, paremmintietävänä, sanalla sanoen tyhmänä. Näkökulma voi olla naisnäkökulma, tai se voi olla miesnäkökulma. Voi se olla myös neutraali. Ja jäljelle jää vielä 97 näkökulmaa. (Teatteri 8/1983)

Samantyyppinen pohdinta jatkui eräässä pääkirjoituksessa edelleen näin:

Mutta minä olen jo tarpeeksi kauan ollut teatterin kielen kanssa tekemisissä tietääkseni, että se ei ole mikään muuttumaton suure. Minä haluankin sen muuttuvan, jotta siinä olisi jotain lukemista. Kaikkein vähiten toivon, että teatterin kieli jumiutuisi ja siitä tulisi jotain klassista balettia vastaavaa, josta nauttivat vain spesialistit, mutta jossa muut eivät pysty erottamaan hyvää huonosta. Kaikella kunnialla balettia kohtaan. (Teatteri 5/1987)

Taiteen ja sen kentän arvottaminen on aina välttämätöntä sinänsä. Voittaako siinä populismi vai hyvä argumentointi, jää nähtäväksi. (Teatteri 5/1994)

Samoin kuin edellä nimeämässäni teemassa kentät, myös *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten teemassa kielipeli haluttiin ottaa selkeää etäisyyttä journalismin kenttään. Esteettisesti painottuneen, kaunokirjallisuutta lähentyvän kielenkäytön ja journalistisen kirjoitustyylin eroja pohdittiin esimerkiksi seuraavasti:

Sanomalehtien viimeaikainen suuntaus entistä journalistisempaan teatterikirjoitteluun, letkeyteen ja luettavuuteen on joissakin tapauksissa lipsahtanut ladulta ja tehnyt karhunpalveluksen koko arvostelulle vakavasti otettavana älyllisenä toimintana. Eihän sujuvakynäisyys, lennokka luettavuus, nokkela asioiden yhdistely suinkaan edellytä, että arvostelija olisi teatteriesityksen edessä kun hölmö. Että hän olisi kuin pieni lapsi ensimmäistä kertaa isänsä työpaikalla ihmettelemässä mitä kaikkea on ja tapahtuu ja miten miehiä ja naisia tulee ja menee. Siltä joka uskaltautuu kirjoittamaan teatterista, voisi vaatia muutakin kuin oman ymmälläänolon peittämistä tai toittottamista. Kriitikko on vastaanottaja, hänellä on oltava röörit auki. (Teatteri 2/1983)

Toisin kuin populaarijulkisuuden puolella, journalistista kirjoitustyyliä pohdittiin eräässä pääkirjoituksessa itsekriittisesti myös näin:

Se voi johtua meidän ajattelumme suppeudesta ja tottumuksestamme katsoa todellisuutta asioina ja sanomalehtimäisinä otsikoina. (Teatteri 3/1988)

Mielenkiintoista bourdieulaisittain on, että samoin kuin journalismin kenttään, pääkirjoituksissa tehtiin selvää pesäeroa myös akateemiseen kenttään kriitikkojen

käymässä kielipelissä. Tämä johtaa korkealentoiseen, jo joidenkin edellä haastattelemieni kriitikkojen näkemykseen siitä, että teatterikritiikkien kirjoittaminen on aivan oma taitolajinsa sinänsä: se saa ehkä vaikutteita niin teatteritaiteen, journalismin kuin akateemiseltakin kentältä, mutta on kuitenkin omalakista, erittäin itsenäistä toimintaansa. Eroa akateemiseen kirjoitustapaan korostettiin kuten seuraavassa esimerkissä:

Kritiikki ei voi enää perustua vain yliopistolliseen pro- ja laudaturseminaarikäytäntöön. Senkin on etsittävä uusia ilmaisumuotoja ja -kanaviakin. (Teatteri 5/1986)

Kuten teemassa kentät, myös teemassa kielipeli pohdittiin journalismin kentän ja teatteritaiteen kentän välistä hankalaa suhdetta, mistä esimerkki:

Nyt käy usein niin, että esitys, joka ansaitsee kovankin kritiikin, sen myös saa, jonka jälkeen asioiden pitäisi olla oorait. Mutta kaikki ovatkin tyytymättömiä. Tilanne ajetaan lukkoon. Kriitikko heittäytyy pois kriittisestä asenteestaan ja rupeaa pelleilemään tai moralisoimaan joko journalistisen tyylin tai jonkin muun motiivin ajamana. Ja teatteri taas ei suostu näkemään esitystään muusta kuin omasta siiliasemastaan. Käy siinä sitten hedelmällistä polemiikka! (Teatteri 2/1983.)

Bourdieualaisen kielipelin luonnetta yhteiskunnan populaarijulkisuudessa esiintyvässä teatterikeskustelussa ja siellä julkaistuissa teatterikritiikeissä kuvattiin lehden pääkirjoituksissa niin, että esimerkiksi teatteritaiteen kentän ja politiikan kentän vaikutuksen todettiin sieltä kokonaan puuttuvan, mistä pari esimerkkiä:

Kun teatterista ei nyt käydä sen paremmin taiteellista kuin poliittistakaan keskustelua, elää populaarissa julkisuudessa joukko tulkittomuuksia. Väitetään että lastenteattereiden lisääntyminen on merkki vastuullisesta teatterikasvatuksesta, että alueteatteri on demokraattisten teatteripalvelujen jakamista, että liikkuvat ammattiteatterit liikkuvat, että Suomessa on avant-garde -teatteria, että suuret ja pienet kaupunginteatterit ovat aitoja vaihtoehtoja video- ja tuontikulttuurille, että Teatterikorkeakoulu on ääriivasemmistolaisuuden kehto, että, että... (Teatteri 6/1985)

Olen vakavissani – enkä tietenkään ensimmäistä kertaa suomalaisessa teatterihistoriassa – sitä mieltä, että suomalaisessa teatterissa keskustelu sisällöstä ja muodosta on – tässä ja juuri nyt – enimmäkseen passiivista, ennakkoluuloista, epä-älyllistä ja egoistista. (Teatteri 2/1997)

Pääkirjoituksissa valiteltiin etenkin 1980-luvulla sitä, että julkista teatterikeskustelua ja niin muodoin myöskään kielipeliä ei juuri ole, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Tiedän että teatteritekijöillä ja muilla teatterista kiinnostuneilla ihmisillä on mielipiteitä ja sanomisen tarvetta, mutta jostakin syystä teatterista ei haluta keskustella julkisesti. (Teatteri –lehti 6/1985)

Tälle ajalle on ominaista, että erilaiset näkemykset, arvostukset ja näkökulmat ovat sopeutuneet toisiinsa. Ne eivät keskustele keskenään, eivät hyökkäile toisiaan vastaan suoraan ja julkisesti kuten 60-luvulla. (Teatteri 6/1988)

Teatterikritiikkiä koskevan kielipelin ulottuvuuksia pohdittiin yleisellä tasolla näinkin:

Minusta on aina ollut aiheellista olla kriittinen teatteria kohtaan, koska siihen sen luonteen mukaisesti kuuluu paljon teennäistä. Teennäisyyttä on kuitenkin vastustettava, koska taiteesta on helppoa puhua niin suurilla sanoilla, että suu on haljeta. (Teatteri 7/1987)

Nimeämässäni teemassa kielipeli pohdittiin myös kriitikkojen *vallankäyttöä*. Toisaalta sitä pohdittiin yksittäisen kriitikon vallankäyttönä, kuten seuraavassa esimerkissä:

Kriitikot puhuvat joskus keskenään, miten he runttasivat jonkun esityksen tai nostivat toisen. Tämä on paitsi kannanotto siihen suuntaan, että kriitikon ammatti on vallankäyttöä, myös puhetta akteista. Kriitikko on tehnyt jotain. Tekemiseksi ei riitä, että hän on kirjoittanut arvostelun, hän on myös liikuttanut teatteria: runtannut tai nostanut. Tämä on teatteripolitiikkaa. - - - Niin idealisti en ole, ettenkö tajuaisi, että julkinen mielipide ja kannanotto johonkin asiaan, on aina myös vaikuttamista siihen asiaan. - - - Kriitikon ongelma on paitsi havaitsemisen, katsomisen ja vastaanottamisen myös kirjoittamisen ongelma. Vallankäytön ja teatteripolitiikan houkutus tulee kuvaan mukaan, kun kritiikin kielellinen maailma, tekstin diskurssi jos niin halutaan, vangitsee arvostelijan. Hän taistelee kaksisataa vuotta vanhaa lessingiläistä konventiota - - - vastaan eikä löydä muuta keinoa kuin hypätä fiktiosta todelliseen maailmaan liikuttamaan teatteria jonnekin. (Teatteri 9/1985)

Toisaalta kriitikkojen harjoittamaa vallankäyttöä pohdittiin myös alueellisesti koko valtakunnan tasolla, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Milloin esimerkiksi Helsingin Sanomat kertoo Rovaniemen Teatterin tai Kansallisteatterin ongelmien laidan? Ei varmaan ole kiinnostusta, koska nämä teatterit eivät ole julkisuuspelissä mukana, niissä vallitseva teatterikäsitys rajoittuu teatteritalon seinien sisälle. (Teatteri 5/1986)

Toisaalta levikin suomaa valtaa ei kovin kärkevästi käytetä sen koko laajuudessa, vaan esimerkiksi Helsingin Sanomat toimii kriittikkohteittensa valinnoissa paikallislehden tavoin. Kirsikka Moring sanoo tämän numeron haastattelussaan

kritiikin olevan esityksen päätepiste. Minä näkisin puolestani Hesarin teatterikritiikin helsinkiläisten laitosteattereiden työn suorana jatkeena. Monet maakunnalliset teatteritoimitukset – Aamulehdessä, Kalevassa ja Turun Sanomissa – ovat valtakunnallisinta valtakunnallisempia. (Teatteri 7/1991)

Kriitikot väittävät myöskin, että kritikon valta ei ole koskaan henkilökysymys, vaan suhteessa kritiikkiä julkaisevan kanavan levikkiin. Näinhän se tietysti on. Mutta ikävä kyllä se muuttuu henkilökysymykseksi heti, mitä laajempi lukijakunta ja siten valta kritikolla on. - - - Kriitikolla on tällöin henkilökohtaista valtaa ainakin sen verran, että hänen työnsä voi vaihtoehtojen puuttuessa vinouttaa lukijoihin iskostuvan kokonaiskuvan tietystä taiteenlajista ja sen kehityksestä. Ja juovuttaa hänet itsensä. Uskoakseni sama pätee myös paikallisella tasolla, jossa vallan vaikutus voi olla pienempilevikkinen, mutta joka kotiin ulottuva. (Teatteri 7/1991)

Kriitikkojen vallankäyttöä pohdittiin myös eri sukupolvien eli eri-ikäisten kriitikkien kirjoittajien välisenä tyyllillisenä erona, kuten seuraavassa esimerkissä:

Kirjoittaminen on aina hyvin privaatti akti. Julkistuessaan se saa yleisen mielipiteen arvoavan, mutta silti se säilyttää autonomiansa. - - - Suhteellisen suppeassa kirjoittajakunnassa myös sukupolvenvaihdon ja sen myötä taiteen uusi arvomaailma heijastuu aina vahvemmin ja nopeammin. (Teatteri 6/1988)

Eräässä pääkirjoituksessa kriitikkojen harjoittamaan vallankäyttöön liitettiin mielenkiintoisella tavalla myös talouden kenttä. Kriitikkojen harjoittaman vallankäytön taakse asetettiin piilossa oleva talouden kenttä seuraavasti:

Jos vallankäyttöä ei enää tunnusteta tai tunnusteta, herää oletus, etteivät asiat ole oikein kenenkään vallassa. Hoituvatko ne vähän kuin itsellään, vai ovatko ne markkinavoimien hallussa niin kuin koko valtakuntakin. (Teatteri 8/1992)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *kielipeli* voidaan todeta, että se erottui volyymiltaan selvästi muista. Toisin sanoen kaikista tässä tutkimuksessa nimetyistä teemoista kielipeliteema oli *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa selvästi laajin ja kattavin. Kyseisessä teemassa pohdittiin toisaalta sitä, minkälaista hyvin kirjoitetun teatterikritiikin tulisi olla, ja toisaalta myös sitä, minkälainen on hyvä teatterikriitikko. Teema kielipeli teki teatterikritiikkien kirjoittamisessa selvän pesäeron journalismin kenttään haluten erottua myös akateemisesta kentästä. Se asemoi teatterikritiikin kirjoittamisen kaikkein lähimmäksi teatteritaiteen kenttää, miltei osaksi sitä. Lisäksi kyseisessä teemassa pohdittiin sitä, kuinka esimerkiksi politiikan kenttä ja teatteritaiteen kenttä näkyvät huonosti populaarijulkisuudessa käytävässä teatterikeskustelussa. Talouden kentän nähtiin vaikuttavan kiertoteitse kriitikkojen harjoittamaan vallankäyttöön.

9.4 Konfliktit

Bourdieuista symbolista taistelua teatterikritiikkien kirjoittamisessa käsiteltiin tutkituissa pääkirjoituksissa jonkin verran. Kuten aiemmin teatterikritikoiden haastattelujen yhteydessä, kutsun tätä teemaa edelleen nimellä *konfliktit*. Bourdieun nimeämää symbolista taistelua jäljittäessäni tarkastelen pääkirjoituksia toisaalta siitä näkökulmasta, miten niissä ylipäätään kerrotaan kyseisestä taistelusta. Toisaalta tarkastelen, nimeäänpö pääkirjoituksissa suoraan joitakin tiettyjä teatteritaiteen ja journalismin kentillä ilmenneitä konflikteja, jotka ovat osoituksia symbolisen taistelun olemassaolosta.

Mielenkiintoista on, että pääkirjoituksissa kerrottiin symbolisesta taistelusta kahdesta, toisilleen täysin vastakkaisesta näkökulmasta. Toisaalta valiteltiin sitä, että teatterikeskustelua ei juuri käydä eikä niin muodoin ole olemassa mitään erityisempää taisteluakaan. Tästä näkökulmasta asiasta kirjoitettiin etenkin 1980-luvulla, mistä seuraavassa on muutama esimerkki:

Tuntuu kuin Suomessa ei olisi teatteripolitiikkaa lainkaan. Äänet ovat vaimaita. Ja ne ovat enimmäkseen yksityisiä. Aamulehden Parras taitaa olla ainoa poleemikko. Vanha kettu pitää ääntä ja roiskii reippaasti. Häntä pelätään ja luetaan tarkasti, mutta kukaan ei käy kynäilemään häntä vastaan, ei edes hänen kanssaan. Vaikka syitä ei puutu. (Teatteri 1/1984)

Keskustelu on kuollut, mutta kaikenlainen painostus elää. Hegemonia painaa päälle? Mistä ei voi puhua, siitä on puhuttava! (Teatteri 8/1984)

Sanoja on sanottu, koviakin, mutta enimmäkseen pöytien alitse ja illan pimeydessä. (Teatteri 3/1988)

Toisaalta nimeämäni teema konfliktit kietoutuu pääkirjoituksissa tiiviisti aiemmin nimeämäni teemaan kielipeli siinä, että symbolisen taistelun olemassaolo teatterikritiikin kentillä tunnustettiin: symbolista taistelua kun käydään käytännössä nimenomaan kielen avulla. Symbolinen taistelu on siis kielellisessä mielessä ikään kuin jatkuvasti käynnissä, mutta verhottuna. Seuraavassa on tästä näkökulmasta muutama esimerkki:

Olen joskus kuullut tätäkin lehteä syytettävän liiasta kriittisyydestä ja arvosteluinnosta. (Teatteri 4/1985)

En aio puhua tässä Tampereen teatterikesästä enkä Tampereesta muutenkaan. Tai no, sen verran että kehaisen. Joka vuosi kun astun festivaalitoimistoon hakemaan työvälinettäni, pressilippua, saan kuulla sarkastisia huomautuksia siitä, että meidän tapanamme ei yleensä ole ollut kirjoittaa suunnattomasti ylistäen tästä elokuisesta juhlatiivosta. Näin kävi nytkin, vain Aamulehti ja Hesari ovat kuulemma niitä, joita Kesän kannattaa palvella. Meidän pienen lehtemme rakentavaa ja oikeaanosuvaa kritiikkiä he eivät uskalla arvostaa. (Teatteri 7/1984)

Teatteri-lehti saa välillä kaiken kiitoksen lomassa myös moitteita. Yksi jo ikuiselta tuntuva väite on se, että me emme arvostaisi alaa, että me tarkoituksella mollaisimme. Tämä ei pidä alkuunkaan paikkaansa. Jos kritiikkiä on esitetty, sen aihe on kyllä aina avoimesti ilmoitettu. (Teatteri 1/1987)

Pääkirjoituksista on löydettävissä myös joitakin ilmeisiä ja konkreettisia konflikteja. Ne kertovat suurista näkemyseroista teatteritaiteen ja journalismin kentillä, ja niitä voi bourdieulaisesta näkökulmasta hyvin kutsua symbolisiksi taisteluiksi. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan taustoita kyseisiä teatterihistoriaamme jääneitä konflikteja syvemmin, vaan annan *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten kertoa itse niistä. Seuraavassa on muutama esimerkki kyseisistä symbolisista taisteluista, jotka ovat velloneet laajemmassa mitassa teatterikritiikin ympärillä:

Maan oikeistolaiset suurlehdet ovat olleet eniten huolissaan. Ne yrittävät kaikin keinoin saada sekä Turkan että Korhosen luopumaan. Hupaisaa on, että toista syytetään fasistiksi ja toista stalinistiksi. Sanamagiaa! Kun on nimetty, voimakkaasti, ei perusteluja tarvita, eikä niiden esittäminen tunnu pyhässä rituaalissa edes viisaalta. Minä kiroan! on antiikista asti ollut mahtisana, ja on edelleen. Sillä joka kiroaa, on siihen oikeutus jostakin ylempää. Alamaiset, lukijat eivät sitä kysy. (Teatteri 10/1983)

Pieneltä tuntuu myös, että muutamat teatterit, jotka eivät ole tyytyväisiä tähän lehteen eivätkä sen tapaan käsitellä teatteria, päättävät ruveta käyttämään taloudellista painostusta, tosin melko vaatimatonta toistaiseksi, tyytymättömyytensä ilmaisemiseksi. Se on holhoamista, ei keskustelua. Ja keskusteluun ovat palstat aina avoinna. Olen sitä useaan eri otteeseen tällä sivulla korostanut. Hyvä ihmiset uskokaa se jo. Tämä on lehti! (Teatteri 8/1984)

Etenkin *Teatteri*-lehden numeron 9/1987 pääkirjoitus keskittyi seikkaperäisesti erään symbolisen taistelun kuvaamiseen otsikolla ”Mitta on täysi”:

Taas ollaan tilanteessa, jossa Teatteri-lehden vastaiset voimat ovat aloittamassa järjestövyörytyksensä. Sivistymätön ja avoimeen keskusteluun kykenemätön,

valtaa tavoitteleva sakki on lähdössä uhkailujen ja painostuksen lavealle tielle. Ne tahot, jotka eivät tiedä sitä, että Teatteri-lehdessä kirjoitetaan teatteritaiteesta ja siihen liittyvistä, joskus negatiivisista ilmiöistä, ovat kamppaamassa pöydän alta lehteä. Ja vain siksi, että lehdellä on väärä teatterinäkemys. Tiedän sivistyneempiäkin tapoja. Olavi Veistäjä on puhunut. Hänen kauttaan on puhuttu, häntä on tavan mukaan käytetty megafonina. - - - Ei siitä ole kuin muutama vuosi, kun Teatteri-lehden kannessa oli kuva, johon oli rinnakkain laitettu Pekka Paavola ja Volvo-Markkanen ja tekstiksi sitaatti Outi Nyytäjän satiirisesta artikkelista. Tästä suuttui joukko teattereiden talouspomoja. He panivat Leena Viholan (nykyisin TTT) johdolla pystyyn lehden boikottikampanjan. Lappeenranta ja muutamat muut vetivät ilmoituksensa pois, samoin muutamat teatterit lopettivat johtokuntiansa yms. lahjatilaukset. Levikki putosi väliaikaisesti noin kymmenellä prosentilla. Vuosien varrella on korviin tullut eri järjestöjen kokouksissa käytyjä kriittisiä Teatteri-lehtikeskusteluja. Koskaan ei mitään täsmällistä ja perusteltua ole tullut avoimesti toimitukseen. (Teatteri 9/1987)

Kyseessä oleva teatterimaailman symbolinen taistelu paikannettiin myös joidenkin nimeltä mainittujen henkilöiden ympärille. Tulkintani mukaan koko konfliktin taustalla eivät ehkä kuitenkaan ole olleet kirjoituksessa nimetyt ihmiset yksityishenkilöinä, vaan pikemminkin esimerkiksi kiertoteitse politiikan kenttä (tekstissä kuvatus ay-liikkeen muodossa), talouden kenttä (joka vaikuttaa osaltaan kulttuuriväen rahoituskanaviin) sekä journalismin kenttä (jonka kautta kyseisessä konfliktissa vaikutettiin ihmisten mielipiteisiin). Edellä siteerattu *Teatteri*-lehden pääkirjoitus jatkoi yksityiskohtaisesti edelleen:

Tavasten hyvänä tukimiehenä toimii Teatteri-lehteä vastaan Helsingin osastossa TNL:n Arto Polso, eteenpäinpyrkivä res.ltn., joka kosii lisää järjestöjä Teatteriväki-lehden taakse. Teatteriväkihän syntyi, kun Polso lakkautti Työväen Näyttämö-lehden, jolla olisi ollut mahdollisuuksia tasokkaaksi harrastajateatterilehdeksi. Sellaista tässä maassa ei ole. Saatuaan mukaan STY:n ja Näyttelijäliiton TNL/Polso rupesi julkaisemaan Teatteriväkeä, jonka hän väittää olevan liittojen ay-lehti. Jokainen joka on sitä lukenut tietää, että se ei ole. - - - Tarkoitus ja päämäärä on selvä: sama kuin Tavasten, kaataa Teatteri-lehti. Jos nämä järjestöt - - - antaisivat Teatteri-lehdelle ne rahat, joita ne käyttävät uuden lehden tekemiseen, meillä olisi mahdollisuus tehdä isompaa ja parempaa lehteä. Meillehän mikään järjestö ei anna rahaa. Polso levittää lehdistössä virheellisiä tietoja Teatteri-lehdestä väittämällä, että se muka on kriitikkojen lehti, kun taas Teatteriväki olisi porukan oma lehti. - - - Mutta ei Veistäjä lue Teatteri-lehteä, tikulla vain etsii, missä häntä tai Tamperetta moititaan. Ei lue Tavaste, eikä Pilsokkaan. Ei heitä kiinnosta kysymys siitä, mitä teatteri on, miten se suhtautuu aikaansa, miten ja mihin se kehittyy, millaista uutta taiteenlaajissa tapahtuu. (Teatteri 9/1987)

Näkemyseroja teatterin tekemisestä laajennettiin tässä tapauksessa vielä muihinkin lehtiin eli populaarijulkisuuden puolelle. Ehkä *Teatteri*-lehti asemoi kyseisessä konfliktissa itsensä edelleen lähimmäksi teatteritaiteen kenttää, kun taas kirjoituksessa

esiin tuotu *Helsingin Sanomat* asemoitui tässä tapauksessa ehkä lähimmäksi journalismin kenttää. Bourdieulaisten tulkintani mukaan symbolisissa taisteluissa on joka tapauksessa kyse siitä, että niihin osallistuvat ihmiset toimivat näiden kenttien vaikutuksen alaisina – tiedostavat he sitten asian tai eivät. Tässä analysoitu kirjoitus jatkui vielä näin:

Nyt puuhataan taas joitain boikotteja ja taloudellisia sanktioita. Teatteri-lehti on pieni ja haavoittuvainen mielipidelehti. On säälimätöntä lähteä kolhimaan sen taloutta. Semminkin kun Tavaste poltti päreensä Hotisen Helsingin Sanomissa olleen kolumnin perusteella. Kolumni on mielipidekirjoitus. - - - On kohtuutonta, että Teatteri-lehteä rangaistaan. Mutta se on ymmärrettävää, pientä lyödään aina. Eihän Tavaste Hesarille mitään voi, siksi hänen on potkittava Teatteri-lehteä kuin katupoika oravaa. - - - Jos on Hotisen näkemysten kanssa eri mieltä ja rupeaa taloudellisesti rankaisemaan Teatteri-lehteä, niin se on, sanon sen tässä nyt selvästi, moukkamaista sivistymättömyyttä ja mielipidevainoa. Onko todellakin niin, että Teatterikorkeakoulu ja Teatteri-lehti ovat alan ainoat ongelmat? Ja jos näin väitetään, niin mitä sillä yritetään peittää? (Teatteri 9/1987)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *konfliktit* voidaan todeta, että se oli sisäisesti ristiriitainen: toisaalta *Teatteri*-lehden pääkirjoituksissa tuotiin etenkin 1980-luvulla esiin sitä, että teatterikeskustelua ei maassamme ole eikä niin muodoin juuri esiinny symbolisia taistelujakaan. Toisaalta pääkirjoituksissa viitattiin samanaikaisesti teatterikeskustelun pinnan alla pulppuileviin symbolisiin taisteluihin, jotka eivät kuitenkaan nousseet keskustelussa kunnolla esiin. Lehden pääkirjoitukset kertoivat myös muutamista varsinaisista teatterimaailman konflikteista.

9.5 Maut

Teatteri-lehden pääkirjoituksissa pohdittiin myös suomalaisten teatterikriitikoiden henkilökohtaista teatterimakua läpi koko tutkimani ajanjakson ajan. Tämänkaltaista pääkirjoitusten puhetta nimitän teemaksi *maut*. Näissä puheissa pohdiskeltiin siis suomalaisten teatterikriitikoiden teatterimakua, henkilökohtaista habitusta ja yleensäkin suomalaisten journalistien teatteri- ja taidekäsitystä lehden esittämästä näkökulmasta. Nimeämäni teemaan *maut* sisältyy ensinnäkin pääkirjoitusten näkemys eräiden populaarijulkisuudessa kirjoittaneiden, kirjoituksissa nimettyjen journalistien

toiminnasta. Toisaalta kirjoituksissa käsiteltiin myös teatterimaun muodostumisprosessia yleensä kriitikoiden keskuudessa Suomessa.

Kriitikoiden teatterimakua pohdittiin laajalti yleisellä tasolla yhteiskunnassa.

Seuraavassa esimerkissä pohditaan suomalaisten teatterikriitikkojen arkea suhteessa kansainvälisiin teatterivirtauksiin:

Entä tulokset? Ihmiset jotka ovat katsoneet paljon teatteria eri puolilla maailmaa ja pystyvät vertailemaan monenlaisia esityksiä toisiinsa, esimerkiksi joittenkin päälehtien kriitikot, sanovat usein, että teatteria voi arvottaa vain esitysten perusteella ja vain yksillä kriteereillä. Niitä kriteerejä, joita käytetään New Yorkissa, Lontoossa, Pariisissa, Berliinissä, Bochumissa, Moskovassa, on käytettävä myös Joensuussa, Kajaanissa, Rovaniemellä. Tämä väite on totta, mutta on toisaalta muistettava, että teatteri on kulttuuria eikä elämää. Monilla paikoilla, missä ei ole teatteria syntynyt, voi elämä silti olla tervettä ja arvokasta. Kun taas suurissa metropoleissa vieraantuminen ja esineistyminen on elämän ainoa laatu ja synnyttää koreissa vaatteissa ja valoissa esitettäviä elämänmuotoja, jotka ovat maagisia rituaaleja. (Teatteri 7/1983)

Pääkirjoituksissa tuotiin esiin myös teatterikriitikon ammatin erityislaatuisuus. Toisaalta pohdittiin sitä, minkälainen tausta teatterikriitikoilla yleensä tapaa olla, ja toisaalta pohdiskeltiin myös sitä, minkälaisia uskomuksia ihmisillä teatterikriitikoista ehkä on. Edellä sanotusta tässä on seuraavat esimerkit:

Kriitikot ovat enimmäkseen kirjallisia, taustastaan tai muusta johtuen. He tarkkailevat ohjaajan suhdetta tekstiin. (Teatteri 3/1988)

Minä uskon edelleen vakaasti, että teatterista voi kirjoittaa, ja että siitä kirjoittaminen on tärkeätä, ja että on ihmisiä jotka haluavat lukea teatteritaidetta käsitteleviä juttuja. Uskon myös, että ne jotka teatterista haluavat kirjoittaa, ovat enimmältään selväpäisiä ihmisiä, eivät mitään taiteen alueella haaksirikkoutuneita hylkyjä. (Teatteri 5/1988)

Pääkirjoituksissa pohdittiin myös yksittäisen kriitikon *vallankäyttöä* yhteiskunnassa. Mitään valmiita vastauksia vallankäytön ulottuvuuksista pääkirjoitukset eivät tässä suhteessa antaneet, vaan tyytyivät pikemminkin vain sijoittamaan teatteritaiteen tyylisuuntia karkeasti muutamalle, hyvin tunnetulle alueelle, joista sitten väittivät kriitikkojen kirjoittavan. Suomalaisten teatterikriitikkojen teatterimakua käsiteltiin kirjoituksissa ikään kuin kollektiivisesti, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Miten selviämme tästä pluralismista alkeelliseen makukeskusteluun lankeamatta, kun on kyse teatterin ja kirjoittamisen välisestä suhteesta? Kuka suo tekijäarvovallan ja kenelle? Kuka kelpaa kenelle? Kenellä on riittävä kompetenssi sanoa, tietää tai väittää jotain teatterista? (Teatteri 6/1988)

Arvotikkaillakaan ei näin ollen ole kuin kaksi, mutta sitäkin jyrkempää porrasta kavuttavana: hyvä ja huono. Kaikki ylevä, tyyllisesti ehyt ja harmooninen, toiminnallisesti selkeä ja sujuva sekä hiottua ammattitaitoa osoittava on hyvää. Huonoa on sitten se kaikki muu. Se, kumpaa on enemmän, mitataan katsomon puolella suhteessa katsojan teatterilliseen kouliintumiseen tai sen puutteeseen. Vähän nähnyt ja kokematon ottaa helposti vastaan huononkin esityksen, kun taas kokenut on valppaampi näkemään heikkouksia ja olemaan tyytymätön. Ja odotushorisontti teatterin suhteen asettuu siihen, mihin ollaan aiemmin totuttu. Riskiretkiä sen laventamiseksi ei juuri tehdä, ja siksi katsojakarsinat pysyvät ahtaina. (Teatteri 4/1991)

Taiteellisissa konteksteissa musikaalia on tapana vähätellä. - - - Sekä kriitikot että niin sanotut vakavat katsojat kuin teatterintekijätkin lukevat usein musikaaleja manerisoituneesti. Teatteriesitykset jaetaan yhä lajityyppiensä mukaan arvokkaisiin ja vähäarvoisiin. - - - Suhtautuminen populaarin ja niin sanotun korkean taiteen rajoihin muuttui postmodernismin myötä useimmilla taiteenaloilla monitulkintaisemmaksi ja -arvoisemmaksi. Suomalaisen teatterikeskustelun asenteisiin näkemykset eivät oikein ole vielääkään yltäneet; meillä esittävän taiteen tiukka lokeroiminen elitistiseen, kansanomaiseen ja viihteelliseen on edelleen käytössä. (Teatteri 2/1999)

Teatteri-lehden pääkirjoitukset arvostivat myös selvästi koulutusta kriitikoiden teatterimaun kehittäjänä:

Kun kirjoittamisesta kiinnostuneet saavat kirjoittaa, he myös ennen pitkää huomaavat kouluttautumisen ja tiedon lisäämisen tarpeen ja kehittävät itseään. (Teatteri 6/1985)

Pääkirjoituksissa annettiin edelleen selkeitä ohjeita teatterikriitikoille, kuten seuraavassa esimerkissä:

Kriitikko ei ole jumala, se tiedetään, muttei aina myönnetä. Kriitikon olisi enemmän uskallettava olla väline, katsomisväline, katsoja. Hänen olisi oltava enemmän subjekti, jonka paikka on reilusti rampin tällä puolen, joka näkee asioita näyttämöllä mutta myös sen ulkopuolella, ja yhdistelee niitä. (Teatteri 5/1986)

Suomalaisten teatterikriitikkojen teatterimausta tehtiin myös joitakin yleistyksiä, kuten seuraavassa:

Kriitikoilta saadun aineiston varassa voi vielä lopuksi leikkiä 80-luvun taiteellisen teatterin maineella. Jouko Turkka on eittämättä laajasti vaikuttanut 80-lukulainen,

vaikkeivät hänen yksittäiset työnsä nousekaan aivan kapeimpaan kärkeen. Vaikuttaa siltä, että kriitikot ovat nähneet hänen laajan tuotantonsa vähän ristiin ja se on tehnyt vaikutuksensa jokaisen kulmansa osalta: niin Helsingin kaupunginteatterin kuin Teatterikorkeakoulun kaudella. (Teatteri 5/1990)

Samoin eriteltiin kahden populaarijulkisuudessa toimineen journalistin henkilökohtaista käsitystä (teatteri)taiteesta sarkastiseen sävyyn seuraavasti:

Viime aikoina on alettu Aamulehden Parrasta, ikinuorta oikeistopoliitikko Olavi Veistäjää arvostaa yli puolue- ja teatterikatsomuksellisten rajojen. Hänen kolumnistityötään pidetään esimerkkinä näkemyksellisyydestä ja linjasta. Minä olen kyllä tässä haistavinani mukavuuden ja turvallisuuden halun. Hänen asenteensa ja mieltymyksensä on vuosikymmenien aikana opittu tietämään, hänen ennustettavuutensa on suuri. Siksi häntä ei tarvitse pelätä. (Teatteri 8/1984)

Toinen sarkastinen erittely kaikessa rehevydessään oli seuraavanlainen:

Toimittaja Seija Sarti tuli hätiin, pisti tutkivan journalistin pipettiinsä koko tuon lavean mutta ohuen kerroksen ja uskalsi sanoa huonoa huonoksi laajassa artikkelissaan Miksi roskataide on pyhää? (Kuukausiliite 15/94) Hän oli sormet rakoilla laskenut, mitä kaikki taiteen keskinkertaisuus maksaa ja kuka sen kustantaa. - - - Seija Sartin normisto taas ei ole yhtä selkeästi paikannettavissa. Siksi hänen rankkauksensa onkin täynnä sisäisiä ristiriitoja. Näennäisessä paljastavuudessaan ja faktisuudessaan hän uhkuu sellaista kuluttajansuojajenkeä - maallikoiden pelastamiseksi pilaantuneelta taidetavaralta - että Ensimmäiseksi Kriittiseksi Puheenvuoroksi tarkoitettu juttu kääntyy selälleen. Se on kokoelma kaikkia niitä mielikuvia ja ennakkoluuloja, joita taiteeseen tunnetaan siellä, missä se ei ole tärkeää - mikä on tosi mahdollista - ja käy vain näiden kliseiden vahvistinlaitteesta. - - - Sartille bisnes on ilmeisen ”hyvää” taidetta, koska hänen ajattelunsa tähtää taiteen itsetuottavuuteen. Hänen laakinsa taas koepalloilevat sekaisin korkeakulttuurin ja populaariviihteen välisessä pelissä. Pitäisi tukea joko vain taiteen hyperhyvää eli sitä lahjakkuuden pikkuriikkisyyttä, joka lunastaa itsensä hyvyydellään tai toisaalta taas vain sitä populaaria, johon massat vastaavat ja joka siten tuottaa panoksensa puhtaana käteen. Sartin asiantuntemattomaan epäjohtonmukaisuuteen kuuluu myös, että hän lyö edellisillä toisiaan päähän, milloin johtopäätös sitä vaatii; hän asettaa kaikki taiteet samaan kastiin ymmärtämättä niiden tuotannollisia ja levityksellisiä erityispiirteitä tai on puolustavinaan kokeellista konservatiiveja vastaan ja samaan hengenvetoon halveksii tätä rahvaalle vieraana taideylimielisyytenä, koska se ei tavoita hänen maallikkoseurakuntaansa jne. Sarti ei aseta reportaasissaan kertaakaan taiteen ontologista peruskysymystä: miksi taide ylipäättään on syntynyt, kuka onkaan luonut luovan työn tekijät? - - - Onko tämä myös Hesarin kulttuurimielipiteen koko kuva? (Teatteri 5/1994)

Yhteenvetona nimeämästäni teemasta *maut* voidaan todeta, että siinä pohdittiin yksittäisen kriitikon vallankäyttöä ja sen oikeutusta eri näkökulmista. Toisaalta

kyseisessä teemassa pohdittiin myös sitä, minkälaista suomalaisten teatterikriitikkojen teatterimaku yleisellä tasolla on. Kuten ehkä arvata saattaa, pääkirjoituksissa arvostettiin perisuomalaiseen tapaan koulutusta. *Teatteri*-lehden pääkirjoitukset rohkenevat käsitellä myös parin nimetyn, populaarijulkisuudessa toimineen journalistin taidemakua perusteellisemmin. Omaa teatterimakuaan lehti ei juurikaan eritellyt.

9.6 Yhteenveto

Lähtökohtani *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten tarkasteluun oli havainnoida sitä, miten teatteritaiteen kentän omaa julkisuutta ohjaavat sanankäyttäjät ovat puhuneet teatterikritiikin asemasta sekä siinä tapahtuneista muutoksista eliittijulkisuudessa tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista vuosina 1983 – 2003 voidaan löytää miltei samat teemat kuin haastattelemieni teatterikriitikoiden puheesta. Ainoastaan kriitikoiden haastattelupuheen analyysin yhteydessä nimeämäni teema pääomalajit on ollut tarkoituksenmukaisempaa nimetä *Teatteri*-lehden kohdalla teemaksi maut, koska mainittujen teemojen näkökulmat eroavat analyysissäni jonkin verran toisistaan. Yleistäen voidaan sanoa, että pääkirjoitusten sisältämät teemat eliittijulkisuudessa syventävät ja laventavat populaarijulkisuudessa toimineiden teatterikriitikkojen teemoja esittäen niihin eliittijulkisuuden näkökulman.

Tutkimuksessa nimetyistä teemoista *Teatteri*-lehdessä painottuu erityisesti teema nimeltä *kielipeli*. Sen voidaan sanoa kulminoituvan työssä esiin tuotujen bourdieulaisten kenttien väliseksi kielipeliksi. Kyseisessä kielipelissä pääkirjoitukset asemoivat teatterikritiikkien kirjoittamisen kaikkein lähimmäksi teatteritaiteen kenttää, kun taas journalismin kenttä, akateeminen kenttä, politiikan kenttä ja talouden kenttä asettuvat lehden esittämästä näkökulmasta kauemmaksi teatterikritiikkien kirjoittamisesta. Pääkirjoitukset näkivät yhteiskunnan 1990-luvun alun taloudellisen laman olleen syynä sille, että teatterikritiikit muuttuivat konkreettisesti populaarijulkisuudessa ja tapahtuneen muutoksen myötä myös teatterikritiikin kirjoittamisen ehdot muuttuivat. Pääkirjoitukset pohtivat valitellen sitä, miten talouslama vaikutti suoraan kielteisesti

niin kritiikkien asiantuntemukseen ja sisältöön, kirjalliseen tyyliin kuin ilmestymisvolyyymiinkin populaarijulkisuudessa.

Eliittijulkisuudessa käyty keskustelu teatterikritiikeistä eroaa populaarijulkisuudessa käydystä keskustelusta lähinnä siten, että siinä on katseltu tutkimaani ilmiötä eli teatterikritiikkiä ja sen mahdollista muuttumista tutkimallani ajanjaksolla ikään kuin lintuperspektiivistä käsin. *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten teemat näkemyksineen ovat tämän vuoksi ehkä kärjekkäämpiä ja rohkeampia kuin populaarijulkisuudessa toimineiden teatterikritikoiden näkemykset. Tulkitsen asian niin, että teatterikritiikissä tapahtunutta muutosta on ollut tavallaan helpompi havainnoida *Teatteri*-lehden pääkirjoitusten kautta kuin toimimalla varsinaisesti tuulisella journalismin kentällä populaarijulkisuudessa, ikään kuin voimattomana kriitikkona kaiken muutoksen keskellä. Tässä suhteessa populaarijulkisuudessa työskennelleet teatterikriitikot ovat joutuneet tekemään työtään keskellä tutkimuksessa esiin tuotuja kielipelejä, mitä rasisetta *Teatteri*-lehden pääkirjoituksia kirjoittaneilla henkilöillä ei ehkä samassa mitassa ole ollut. Mitään tavattoman dramaattisia eroja ei näiden kahden julkisuuden alueen välillä kuitenkaan ole.

10. PÄÄTELMÄ

”Mitä, puhuiko hän viittä kieltä! Entä oliko hänellä asiaa?”

Lauri Viita

Lauri Viita sen kiteytti: nimittäin oman ”asiani” tässä tutkimuksessa. Yllä oleva mietelmä viittaa tutkimuksessa esiin tuotuihin kenttiin: jokainen näistä kentistä kun käyttää omanlaistaan *kieltä* yhteiskunnassa. Työssä esiin nostetut teatterikriitikot osaavat ehkä puhua niin *journalismin kentän*, *teatteritaiteen kentän*, *akateemisen kentän*, *talouden kentän* kuin myös *politiikan kentän* kielellä. Kaikki nämä kentät ovat vaikuttaneet teatterikritiikkien kirjoittamiseen siten, että teatterikriitikot ovat joutuneet enemmän tai vähemmän pohtimaan henkilökohtaista rajankäyntiään suhteessa niihin. Yhtä kaikki, tämän tutkimuksen emansipatorinen eli vapauttava merkitys lienee siinä, että tulevaisuuden teatterikriitikot tai kulttuurijournalistit tiedostavat entistä paremmin

olevansa osa *vallan kenttää*.

Bourdieu itse viittaa edellä sanottuun seuraavasti:

”Se, että paljastaa journalisteja ohjaavat kätketyt pakot, jotka he puolestaan kohdistavat kaikkiin muihinkin kulttuurituottajiin, ei merkitse vastuullisten paljastamista eikä syyllisten osoittamista sormella, minkä pitäisi olla sanomattakin selvää. Se merkitsee pyrkimystä tarjota kaikille osapuolille mahdollisuus vapautua näiden mekanismien vallasta tiedostamalla ne ja esittämällä mahdollisesti yhteistä toimintaohjelmaa taiteilijoille, kirjailijoille, tiedemiehille sekä journalisteille, joilla on (lähestulkoon) tiedon levittämisen monopoli.” (Bourdieu 1999a, 111.)

Edelliseen liittyen Bourdieu esittää kuitenkin myös varoituksen sanan seuraavasti:

”Minun on aihetta pelätä, että analyysini ovat omiaan ruokkimaan journalistisen maailman narsistista itsetyytyväisyyttä, sillä se on varsin halukas tarkastelemaan itseään muka kriittisesti. Tästä huolimatta toivon niiden voivan antaa välineitä tai aseita kaikille niille, jotka kuvaan liittyvissä ammateissa taistelevat estääkseen tätä harvinaislaatuista suoran demokratian mahdollisuuksia sisältänyttä välinettä²¹⁷ muuttumasta symbolisen sorron välikappaleeksi.” (Bourdieu 1999a, 20.)

Kun kritiikin eri osa-alueista (Huotari 1980, 62) *arvottavan* kritiikin osuus melko jyrkästi laski lamavuonna 1993 verrattuna tutkimani ajanjakson alku- ja loppupäähän, voidaan Huotariin nojautuen kenties ajatella, että vaikeina taloudellisina aikoina (teatteri)kriitikoilla ei ole ollut joko mahdollisuuksia tai halua arvottaa syvemmin (teatteri)taidetta. Tuolloin yhteiskunnan toiminnat ikään kuin hidastuivat: itse (teatteri)taide ei näytä lehtien palstoilla muuttuneen eivätkä myöskään uudet kirjoittajat päässeet nousemaan esiin siinä mielessä, että he olisivat esittäneet vahvasti arvottavia näkemyksiään (teatteri)taiteesta. Etsimäni muutos näkyikin varsinaisesti vasta vaikeiden lamavuosien jälkeen, toisin sanoen sitten, kun niistä on selvitty.

Se, että *tulkinnan* osuus kritiikeissä jää lamavuoden 1993 jälkeen pysyvästi alemmalle tasolle kuin tutkimani ajanjakson alussa, kertonee nähdäkseni siitä, että teatterikriitikot eivät enää 1990-luvun alun talouslaman jälkeen ole voineet näyttää syvällistä tietämystään ja asiantuntemustaan teatterista samassa mitassa kuin ehkä aiemmin. Edellä sanottu tarkoittaa sitä, että bourdieulainen kielipeli kritiikeissä on ohentunut. Selitykseksi tarjoan bourdieulaista ajatusta siitä, että yhteiskunnan talouden kenttä on

²¹⁷ ”Välineellä” Bourdieu tarkoittaa nimenomaan televisiota, joskin tässä tutkimuksessa on puhuttu mediasta yleensä.

vaikuttanut asiaan kritiikkejä supistavasti. Talouden kentän vaikutus on ollut eräänlaista piilovaikuttamista, koska vaikka teatterikriitikot eivät ole kritiikeissään kirjoittaneet varsinaisesti taloudesta, on heidän liikkumisvaransa teatterikritiikin kirjoittamisessa huomattavasti kaventunut sanomalehtien taloudellisten vaikeuksien vuoksi. Kuten olen tutkimuksessa esiin tuonut, kritiikit ovat merkittävästi lyhentyneet ja monipuolinen teatterikeskustelu on useimpien kriitikkojen mukaan yhteiskunnasta hävinnyt. Kulttuurijournalismi (tai teatterikritiikki) ei tutkimieni kritiikkien perusteella ole ehkä muuttunut työni alkupuolella mainituksi satiiriksi²¹⁸ populaarijulkisuudessa, mutta jotakin olennaista sille lienee kuitenkin tapahtunut.

Myös edellä esittämäni temaattinen tekstianalyysi on osoittanut etenkin sen, että erityisesti talouden kenttä on vaikuttanut teatterikritiikkien kirjoittamiseen tutkimallani ajanjaksolla Suomessa. Bourdieun ajattelun valossa ja tämän tutkimuksen perusteella on pelättävissä, että koska journalismin kentälle (vrt. tutkimuksessa esiin nostettu journalistinen paradigma) ominaiset ajattelumallit kritiikkien kirjoittamisesta ovat saaneet niskaotteen esimerkiksi teatteritaiteen kentän (vrt. tutkimuksessa esiin nostettu esteettinen paradigma) ajattelumalleista, niin *vallan kenttä* on tunkeutunut yhä syvemmälle myös kulttuurijournalismia edustaviin teatterikritiikkeihin ja niiden kirjoittamisen käytäntöihin toimittajien sosiaalisessa todellisuudessa. Miksi näin? Siksi, että Bourdieun keskeisen teesin mukaan journalismin kenttä on *osa* vallan kenttää.²¹⁹

Tekstianalyysini on osoittanut, että siinä missä populaarijulkisuudessa kirjoittavien teatterikriitikoiden joukossa *journalismin kentän* asennoitumistavat ovat enemmistönä, niin *Teatteri*-lehden pääkirjoituksia kirjoittaneet henkilöt asemoivat eliittijulkisuudessa ilmestyvän oman lehensä osaksi *teatteritaiteen kenttää*. Edellä sanottu kertoo näiden kahden julkisuuden alueen teatterikritiikissä asettuvan siis bourdieulaisittain osittain eri kentille. Siinä missä teatteritaidetta käsittelevä eliittijulkisuus (vrt. *Teatteri*-lehti)

²¹⁸ Ks. osio 3.1.

²¹⁹ Miksi vallan kenttää pitäisi sitten *pelätä*? Kirjassaan *Vastatulet* Bourdieu toteaa: ”Tämä vastakkaisuus valistuneen ‘eliitin’ pitkän tähtäimen näkemyksen ja kansan tai sen edustajien lyhytnäköisten viettien välillä on tyypillinen kaikkien aikakausien ja maiden taantumukselliselle ajattelulle. Nykyään sen muoto on toinen, koska kuvaan on astunut valtioaateli, joka perustaa uskonsa omaan oikeutukseensa koulututkintoihin sekä tieteeseen, ja erityisesti *taloustieteen arvovaltaan*. Nämä jumalaisen lain valtuuttamat uudet hallitsijat asettavat paitsi järjen ja modernisuuden myös liikkeen ja muutoksen hallitsijoiden, ministereiden, työnantajien tai ‘asiantuntijoiden’ puolelle, kun taas järjenvastaisuus, vanhakantaisuus, liikkumattomuus ja taantumuksellisuus paikantuvat kansaan, ammattiyhdistysliikkeeseen ja kriittisiin intellektuelleihin.” (Bourdieu 1999b, 45; kursiiivit M-K.L.)

keskustelee enemmänkin taiteen itsensä ehdoilla, tyytyy teatteritaidetta koskeva populaarijulkisuus (vrt. haastatteleman teatterikriitikot) pyörittämään kielipeliä teatterista lähinnä journalismin kentän määrittämin keinoin. Toisin sanoen enemmistö populaarijulkisuudessa kirjoittavista teatterikritikoista mieltää itsensä kielenkäytöltään nimenomaan journalismin kentän toimijoiksi. Käymästään kielipelistä ja kohtaamistaan konflikteista huolimatta haastattelemillani populaarijulkisuudessa kirjoittaneilla teatterikritikoilla on ollut lähes esimerkillinen oma ammattietiikka. Mikäli tästä kriitikojoukosta riippuisi, niin teatterikritiikki ja kulttuurijournalismi ei ole kuolemassa, vaikka se murroksessa onkin. Populaarijulkisuudessa kirjoittavat kriitikot elävät kuitenkin syvän hämmennyksen tilassa, mikä johtuu suurten mediayritysten taloudellisesta kriisistä.

Työn alkupuolella (luvussa 3) esiin nostetun *uusmedian* (Heinonen 2002) mahdollisuudet luovat varsin mielenkiintoisia näköaloja korkeatasoisesti kirjoitetun teatterikritiikin ja muitakin taiteen aloja käsittelevän kulttuurijournalismin renessanssille median kyllästävässä yhteiskunnassamme. Teknologian mahdollisuudet eivät luonnollisestikaan ulotu vain teatterikritiikkien julkaisemiseen, vaan tavallisen kansalaisen näkökulmasta myös niiden lukemiseen ja kuluttamiseen. Niin Suomessa toimivien lehtiyritysten kuin myös Yleisradion julkisin varoin journalismia tuottavana mediayhtiönä on syytä pysähtyä perusteellisesti miettimään sitä, miten ne kykenevät ottamaan haltuunsa uuden teknologian²²⁰ suomat hienot mahdollisuudet, joihin tässä tutkimuksessa olen aiemmin viitannut. Uusi teknologia, jos mikä, mahdollistaa nimenomaan suurten yleisöjen palvelun populaarijulkisuudessa, ja tästä näkökulmasta käsin katsottuna se on voimakkaasti kansalaisten tasa-arvoa lisäävä tekijä mediatodellisuudessamme. Teknologian kehityksessä piilee toki myös vaaransa: ellei nimenomaisesti kansalaisten tasa-arvon näkökulmaa oteta sen soveltamisessa huomioon, saattaa teknologia vaikuttaa myös kielteisesti joukkoviestinnän kulutukseen eriarvoistamalla entisestään erilaisia kansalaispiirejä.

Työhönsä kunnianhimoisesti suhtautuva yksittäinen kulttuurijournalisti (tai teatterikritikko) ei tietenkään saa antaa periksi tutkimuksessa kuvatulle journalismia rappeuttavalle kehitykselle populaarijulkisuudessa – olkoon hän vaikka kuinka

²²⁰ *Uusmedialla* (ks. luvun 3 alkupuoli) viitataan Ari Heinosen (2002) esiin nostamiin uusmedian keskeisiin viestinnällisiin piirteisiin. Itse en rajaa käsitettä koskemaan esimerkiksi pelkästään vain sosiaalista mediaa.

yhteiskunnan eri kenttien armoilla. Olen Johanna Vehkoon kanssa samaa mieltä niin siitä, että tänä päivänä erikoisosaaminen on yksittäisen toimittajan tärkein pääoma, kuin myös siitä, että laatumedia voi luoda rahanarvoista lisäarvoa vain erikoistumalla. Kuten Vehkoo on huomauttanut, niin tämänkin tutkimuksen perusteella voidaan todeta, ettei valtamedia voi kilpailla määrässä, vaan nimenomaan *laatu* on se alue, jonka avulla perinteiset uutisvälineet voivat menestyä. (Ks. Vehkoo 2011, 13, 217 ja 219 – 220.)

Keskeinen kysymys on, miten tässä tutkimuksessa peräänkuulutettu *laatu* istuu nykyiseen median tuotantokoneistoon – toisin sanoen bourdieulaisittain *kulttuurintuotannon kentälle* tämän päivän Suomessa. Tuota laatua nakertavat joka ikinen päivä niin työelämän viheliäinen kiire, joka lieene aidon journalistin pahin vihollinen, kuin myös *talouden kenttä*, jonka vaikutus journalismin sisältöihin on salakavala. Mediayritysten ahneus ja voitontavoittelu on johtanut mediakoneistossamme tilanteeseen, jossa kukaan ei enää tunnu hallitsevan suuria kokonaisuuksia ja journalismin keskeinen tehtävä demokraattisen yhteiskunnan ylläpitäjänä on hämärtynyt. Sopii toivoa, että tutkimuksessa esiin tuotu *politiikan kenttä* osaisi irrottautua keskinäisestä nahistelustaan ja hiekkalaatikkoleikeistään²²¹ uskaltuen nähdä lyhytnäköisen voitontavoittelun ja loputtoman, fundamentalistisen talouden kasvu-uskonsa yli.

Samoin kulttuurijournalistiksi tähtäävän ihmisen sopii jatkossakin kouluttautua omalla erikoisalallaan mahdollisimman pitkälle ja hankkia toki samalla toimittajan ammatissa varsin tarpeellista *yleissivistystä*, jota ei kunnan journalistilla voi koskaan olla liikaa.²²² Niinpä tutkimuksessa esiin tuodun politiikan kentän on hyvä varmistaa se, että myös tulevaisuuden teatterikriitikoilla on mahdollisuuksia opiskella yhteiskunnassamme niin pitkälle kuin heidän kykynsä vain riittävät.²²³ Koulutuksen kautta hankitun *sivistyksen* avulla kriitikoille kasvaa kyky nähdä ikään kuin bourdieulaisten kenttien yli tai läpi - siis myös esimerkiksi politiikan kentän itsensä läpi. Koulutuspoliittisessa ajattelussa tämä tarkoittaa ensinnäkin konkreettisesti sitä, että suomalaisen yhteiskunnan on syytä tulevaisuudessa taata myös vähävaraisille nuorille ilmainen koulutusura niin pitkälle, kuin vain jokaisen yksittäisen lapsen tai nuoren henkilökohtainen lahjakkuus antaa

²²¹ Ks. Bourdieun kommentti politiikan kentän omasta kielipelistä työn osiossa 4.1.2.

²²² Viitataan tällä Bourdieun nimeämään kulttuuriseen pääomaan, sen hankkimiseen ja kasvattamiseen.

²²³ Näkeekö politiikan kenttä ja sen laitamilla työskentelevä virkamies- tai -naiseliitti tämän seikan tavoittelemisen arvoisena itseisarvona, on todella pohdinnan arvoinen kysymys.

myöden. Pienenä kansakuntana lahjakkuusreservimme on pieni ja sen vuoksi jokaisen yhteiskunnassamme elävän kyvyt on saatava esille kaikkien iloksi. Edellä sanottu on ehdottomasti kaikkien yhteiskuntamme jäsenten etu: parhaimmillaan taide kun on omiaan jo pienestä pitäen *rikastamaan* yksittäisen ihmisen ajattelua, ei näivettämään sitä. Toiseksi edellä sanottu liittyy sisällön tasolla myös taidekasvatukseen, jonka lienee mielekästä läpäistä johdonmukaisesti aivan kaikki koulutusasteet: myös esimerkiksi insinöörin tai taloustieteilijän koulutuksen saanut henkilö voi taiteen avulla saada omalle ajattelulleen sitä rikastuttavia aineksia.

Raadollista tai ei, samoin yksittäisen kulttuurijournalistin on luonnollisesti hyvä tietää oman kirjoittelunsa hinta käytävässä *kielipelissä* median luomilla markkinoilla. Viittaaan journalistien omaan ammattiyhdistystoimintaan, jonka olisi syytä nostaa taidekriitikoiden profiilia oman erityisalan hallitsevina journalisteina. Teatterikriitikistä kirjoittanut Kaarlo Marjanen on nähnyt tämän jo yli seitsemänkymmentä vuotta sitten suomalaisessa joukkoviestintätodellisuudessa. Marjanen kirjoittaa näin:

On ehdottomasti välttämätöntä, että suurilla päivälehdillä on vakinaiset teatteriarvostelijansa, vieläpä sellaiset, joilla se on päätoimena ja joilla sitä mukaa on täysi ammattipätevyys. Jotta he jatkuvasti pystyisivät seuraamaan aikaansa, olisi heidän saatava niin paljon palkkaa, että he voisivat kokonaan antautua tälle alalle. Vaikka emme olekaan mikään Ruotsi, mikään suurpalkkojen maa, on meidän edes pyrittävä tällaisiin järjestelyihin, muuten ei arvostelumme koskaan saavuta toivomaamme tasoa. Yhtä tärkeää on, ettei teatterikriitikon vaikeaa ja erikoiskykyä kysyvää tehtävää ilman muuta kytketä edes sen sukulaistehtäviin. Teatteriarvostelu on yleensä koetettava erottaa muusta arvostelusta, sillä esim. kirjallisuuden tuntemus, olipa se kuinka syvällistä ja hienoa tahansa, ei vielä takaa, että sama tuntija ymmärtää yhtä hyvin näyttämötaidetta, s.o. teatteria teatterina. (Marjanen 1942, 473.)

Luotan mielihyvin siihen, että Lauri Viidan aforismissaan mainitsemaa *asiaa* teatterikriitikoilla varmasti on – niin kauan, kun yhteiskuntamme koulutusjärjestelmän ja median rakenteet ovat sellaisia, että kulttuurijournalisteilla on mahdollisuus toimia esimerkiksi juuri teatteritaiteen *asiantuntijakriitikkoina* myös tulevaisuudessa.

10.1 Teatterikritiikin tulevaisuus

Tutkimuksen luvussa 5 mainittu teatteriteoreetikko Patrice Pavis (1993) on todennut teatterikritiikistä, että se ei niinkään muistuta metakieltä (so. kieltä kielestä)²²⁴ sanan tiukassa merkityksessä, vaan on pikemminkin kirjoittamista erilaisista yhteen tuoduista kohteista: näyttämöhahmosta, valaistuksesta, vartaloista, esineistä, useasta syystä alkunsa saaneesta (draama)tekstistä ja niin edelleen (Pavis 1993, 97). Pavis on ehdottanut, että traditionaalisen luokittelun, joka koskee kritiikin oletettua tieteellisyyttä tai laatua (toisin sanoen akateemista analyysiä, teatteri-ihmisten omaa kritiikkiä, journalistista kritiikkiä ja niin edelleen), sijasta olisi teatteriesityksiä havainnoitaessa sopivampaa tehdä erottelu niin kutsutun ei-ennakkokuvitellun lukemisen (engl. *non-preconceived reading*) tasoihin. Niitä Pavisin mukaan ovat keskittyminen 1) draamallisiin rakenteisiin ja dramaturgiaan, 2) esityksen vastaanottoon psykologisesta näkökulmasta,²²⁵ 3) impressionistiseen kritiikkiin, joka vetää pois itse esityksestä, 4) huomioihin näyttelijöiden onnistuneesta tai epäonnistuneesta suorituksesta sekä 5) esityksen tulkintaan koskien teoriaa tai estetiikkaa, joka on tunnusomaista tietylle aikakaudelle tai kirjailijalle. Pavis on kuitenkin myöntänyt, että edellä esitetty lista mahdollisista näkökulmista kriittiseen väliintuloon (so. teatterikritiikkeihin) ei varmastikaan ole saatettu loppuun. (Emt., 98 – 99.)

Teatterikritiikkien kirjoittamisen avuksi Pavis on kehitellyt systemaattisen hakemiston ryhmittelemällä teatteritaiteen termejä yhdeksän otsikon alle. Hän ehdottaa seuraavanlaista ryhmittelyä: 1) *dramaturgia* (toiminta, tarina, katastrofaalisuus, tavat, yksiköt jne.), 2) *teatterin kategoriat ja esteettiset ongelmat* (absurdus, parodisuus, pateettisuus, traagisuus jne.), 3) *lajityypit ja muodot* (komedia, tapahtuma, psykodraama jne.), 4) *rakenteelliset periaatteet* (runko, päättäminen, etäisyys, katkeaminen, koossapysyvyys jne.), 5) *näyttämö ja näyttämöllepano* (rekvisiitta, näyttämökoristeet, tila jne.), 6) *näyttelijä ja tyyppihahmo* (toimeenpaneva voima jne.), 7) *vastaanotto* (yleisön puhuttelu ja esitystapa, samaistuminen, mielihyvä, kauhu ja sääli jne.) 8) *teksti*

²²⁴ Tulkintani mukaan: siis kirjoitettua kritiikin kieltä teatteritaiteesta, joka puolestaan käyttää omaa kieltään.

²²⁵ Tähän liittyvät Pavisin mukaan esimerkiksi moraaliset, poliittiset tai filosofiset kysymykset, teoksen yhdenmukaisuus esityksen kirjallisen tyylin esikuvan (so. pohjana olevan draamatekstin – M-K.L.) kanssa tai kysymykset siitä, millä tavalla aristotelinen *katharsis* katsojissa tapahtui tai miten esitys puhutteli katsojaa (Pavis 1993, 98 – 99).

ja diskurssi (narratiivinen analyysi, konteksti, modaalisuus, monologisuus, jne.) sekä 9) *semioottisuus* (koodijärjestelmä, ääntäminen, merkit jne.). (Emt. 99 – 100.)

Yksittäinen teatterikriitikko pääsee varmasti Pavisin jäsenyksillä teatterikritiikkien kirjoittamisessa hyvään alkuun. Pavis on esimerkiksi tunnustanut olevan utopistista unelmoida siitä, että teatterikritiikkiä voitaisiin rikastaa esimerkiksi semiotiikan kaltaisilla teoreettisilla vaatimuksilla. Hän viittaa vuoden 1968 Venetsian biennaalissa esitettyyn ajatukseen, jonka mukaan teatterikritiikki voitaisiin nähdä sen käytön ja kulutuksen kautta toisaalta *merkitysupillisenä kritiikkinä* *nähdyistä teatteriesityksistä* ja toisaalta teatteritoimintaa koskevana *sosiologisenä kritiikkinä*. Vaikka edellä mainittu erottelu tapahtuu Pavisin mukaan usein teatterin (tutkimuksen) metodologiassa, olisi nuorekkaan ja ikivanhan semiotiikan kannalta hyvä, jos se tulisi ulos akateemisesta ja pseudotieteellisestä getostaan ja ujuttaisi itsensä (yhteiskunnan) virallisen diskurssin sutkauksiin, päivälehtien lyhennettyihin kolumneihin ja teatterin tuottajien ja kuluttajien välisiin diskursseihin. (Emt., 106.) Näin Pavis itse asettuu mitä ilmeisimmin esteettisen paradigman (vrt. Hellman & Jaakkola 2009) kannattajaksi teatterikritiikkien kirjoittamisessa – hän kun toivoo suoraan sitä, että merkitysupillinen (siis itse teatteritaiteesta kertova) kritiikki näkyisi enemmän populaarijulkisuudessa.

Pavisin (1993) edellä esittämä jäsenyys on erinomaisten hyödyllinen ajateltaessa teatterikritikon käytännön työtä aikamme suomalaisessa mediassa. Hänen viittaamansa *merkitysupillinen kritiikki* *nähdyistä teatteriesityksistä* suhteutuu tällöin sujuvasti tutkimuksessa esiin nostettuun *esteettiseen paradigmaan* ja sen tapaan mieltää teatterikritiikkien kirjoittamista. Vastaavasti työssä esitetty *journalistinen paradigma* voisi teatterikritiikkien kirjoittamisessa mitä ilmeisimmin merkitä nimenomaan Pavisin viittamaa *sosiologista kritiikkiä*, joka käsittelee puolestaan *teatteritoimintaa* sinänsä. Kumman paradigman puolelle joku yksittäinen teatterikriitikko sitten kulloinkin kynänkäyttäjänä asettuu, on todellakin hänen oma, henkilökohtainen valintansa. Haastattelemillani teatterikritikoilla on vielä ollut varaa valita.

Edellä esittämäni valossa myös tutkimuksessa esiin tuodun *klassisen kritiikin kaavan* (Huotari 1980) osa-alueet eli *kuvaus*, *tulkinta* ja *arvottaminen* suhteutuvat varsin monipuolisesti Pavisin edellä tekemään perusjaotteluun, eli toisaalta merkitysupilliseen (vrt. esteettinen paradigma) ja toisaalta sosiologiseen (vrt. journalistinen paradigma) teatterikritiikkien kirjoittamiseen. Nähdäkseni on mahdollista ajatella, että siinä missä

teatteritaidetta sinänsä voi hyvin merkityso pillisin ja esteettisin painotuksin kuvata, tulkita ja arvottaa, samoin myös yhteiskunnassa tapahtuvaa *teatteritoimintaa* voi yhtä lailla sosiologistin ja journalistisin painotuksin kuvata, tulkita ja arvottaa. Miksi ei voisi? Esteettisen ja journalistisen paradigman tavat kirjoittaa ja ennen kaikkea niiden kirjoittamisen kohteet vain poikkeavat toisistaan.²²⁶

Teatterikritiikki on tutkimuksen pääaineistosta tehdyn tekstianalyysin perusteella muuttunut siten, että työssä esiin tuotu esteettinen paradigma on siirtymässä enenevässä määrin eliittijulkisuuteen (esimerkiksi *Teatteri*-lehteen), missä se alun perinkin on ollut vahvoilla. Vastaavasti journalistinen paradigma elää ja voi hyvin populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä. Hieman yksinkertaistaen: mikäli kehitys jatkuu tutkimuksessa kuvatus kaltaisena ja puhtaasti median ehdoilla, yksittäinen teatterikritiikko joutuu tulevaisuudessa mitä todennäköisimmin valitsemaan, kirjoittaako hän mieluummin *asiantuntijakritiikkona* esteettisesti painottunutta, niin kutsuttua asiantuntijakritiikkiä eliittijulkisuudessa (kuten *Teatteri*-lehden tapaisissa erityisjulkaisuissa) vai kirjoittaako hän mieluummin *journalistikritiikkona* journalistisesti painottunutta kritiikkiä populaarijulkisuudessa eli sanomalehdistössä. Olennainen kysymys tällöin on se, pidetäänkö tämänkaltaista kehitystä koko yhteiskunnan kannalta hyvänä ja toivottavana. Jatkuessaan tällaisena tutkimuksessa kuvattu teatterikritiikkiä koskeva muutos johtaa siihen, että laadukasta, teatteritaidetta itseään koskevaa kritiikkiä voi pian lukea enää ainoastaan eliittijulkisuuden alueella.

Sivistisyhteiskunnan ja perustuslain 16 §:ssä mainittujen kansalaisten sivistyksellisten oikeuksien kannalta tärkeää on, että kaikilla Suomen kansalaisilla on periaatteellinen pääsy mahdollisimman laadukkaan teatterikritiikin, samoin kuin myös minkä tahansa muun taiteen lajin kritiikin, äärelle. Perustuslain kyseisen pykälän mukaan julkisen vallan on turvattava se, että jokaisella on yhtäläinen mahdollisuus kehittää itseään varattomuuden sitä estämättä. Tutkimuksen perusteella on syytä olla huolestunut siitä, että edellä todettu itsensä kehittämisen ja sivistämisen mahdollisuus on jäämässä vain niille kansalaisille, joilla muita paremman, oman taloudellisen tai kulttuurisen pääomansa vuoksi on etuoikeus päästä seuraamaan laadukasta kulttuurijournalismia esimerkiksi vaikkapa teatteritaiteesta. Opettajana ajattelen tässä jälleen, eräänlaisena

²²⁶ Erilaisten tekstien kirjoittamisen opettajana ajattelen kuitenkin niin, että tyylillisesti hyvä tekstikokonaisuus on ehyt: se toisin sanoen noudattelee esimerkiksi vain toisen, tässä tutkimuksessa mainitun paradigman kirjallista tyyliä alusta loppuun saakka.

kansalaisten tasa-arvon symbolina, ainutlaatuista peruskouluamme, joka ainakin periaatteessa on edesauttanut tasa-arvon toteutumista yhteiskunnassamme. Onko utopistista toivoa, että jokin taho mediakoneistossamme – ikään kuin peruskoulun tavoin – pystyisi vastaamaan tässä työssä peräänkuulutettuun kansalaisten *sivistämisen* haasteeseen taiteen kohdalla?²²⁷

Jos yhdytään näkemykseen, jonka mukaan itse *teatteri* sosiaalisena rituaalina toistaa kuvaa maailmanjärjestyksestä ja symbolisesta universumista, joka toimii yhtä aikaa sekä mallina reaalitodellisuudesta että mallina sille toivottavan käyttäytymisen, moraalin, etiikan ja normien osoittajana (Paavolainen 1992, 15) – niin voidaan edelleen ajatella, että samalla tavoin myös teatterista kertova *teatterikritiikki* kuvastaa omalta osaltaan tuota reaali maailmaa ja ennen kaikkea luo sille arvoja ja normeja – toisin sanoen suoranaista moraalialia ja etiikkaa –, jota kohti itsensä teatteritaiteen olisi hyvä pyrkiä. Pohdinnan arvoinen kysymys kuuluu tällöin: millaista moraalialia ja etiikkaa tulevaisuudessa julkaistava teatterikritiikki kulttuuria seuraavalle yleisölleen joko tarkoituksellisesti tai tahtomattaan opettaa?

Teatterikritiikkiä pohtinut Kalevi Salomaa toteaa, että vain poliittisesti sitoutumaton ja riippumaton kritiikki voi tehdä oikeutta vapaalle, riippumattomalle teatterille. Teatterikritiikin tehtäväksi yhteiskunnassa voidaan tuolloin nähdä eri kansalaispiirien palveleminen, inhimillisiin epäkohtiin puuttuminen ja *ihmisyyksilön puolelle asettuminen* vallitsevaa järjestelmää vastaan (Salomaa 1972, 137). Kun journalismin keskeinen tarkoitus on antaa kansalaisille välineitä, joiden avulla he voivat tehdä järkeviä valintoja demokraattisessa yhteiskunnassa (esim. Vehkoo 2011, 99), niin aivan sama tarkoitus on myös laadukkaalla teatterikritiikillä. Euroopan historian julma kulku osoittaa, että taide ja niin muodoin myös taidekritiikki rappeutuu ja menettää todellisen merkityksensä, mikäli se asettuu palvelemaan ihmisyyksilöitä alistavia, erilaisia valtakoneistoja. Näistä *valtakoneistoista* Bourdieulla on ollut varsin paljon sanottavaa, ja ne voidaan hyvin nähdä bourdieulaissittain tässä tutkimuksessa esiin nostettuina *kenttinä*. Kun journalismin tulisi olla riippumatonta esimerkiksi niin poliittisesta kuin taloudellisestakin vallasta (vrt. emt., 115), niin tämän tutkimuksen perusteella voidaan todeta, ettei tämä vaatimus toteudu riittävän hyvin tämän hetken kaupallisessa sanomalehdistössä eli populaarijulkisuudessa.

²²⁷ Mieleeni tulee lähinnä Yleisradio.

Mitä teatterintutkimukseen tulee, niin uskon työni tuottaneen uutta tietoa suomalaisen teatterin historiaa käsittelevään tutkimushaaraan. Kuten Pirkko Koski on edellä todennut (ks. luvun 2 alkupuoli), yksityiskohtaisetkin teatterihistoriat ovat *eristäneet tutkimuskohteensa kaikista yhteiskunnallisista ilmiöistä* (Koski 1992, 22). Tässä tutkimuksessa on tietoisesti menetelty juuri päinvastoin: ajatuksena on ollut tavoittaa tutkimukseen nimenomaan teatterikriitikkojen oma sosiaalinen todellisuus ja keskeinen analyysiäni jäsentävä historiallinen taitepiste on ollut lamavuosi 1993, jolloin suomalainen yhteiskunta kellui taloutensa aallonpohjassa.

Kari Rentolan mukaan draama ja teatteri on erilaisten elementtien välistä liikettä, taistelua, voittamista, häviämistä, syntymää, kuolemaa, sulautumista, eriytymistä ja vuorovaikutusta. Niin ikään se on aatteiden, ihmisten, kansojen, eläinten, äänien, kuvien ja valojen elämänkaltaista tapahtumaa: teatteri on hieno ja ikuinen taidelaji, joka aina uis sisään aikakautensa keskeisiin viestimiin. (Rentola 1993, 23.) Lentävä lause sanoo, että *instituutiona teatteri on vanha ja väsynyt*. Vanhuus pitää kyllä teatterin kohdalla paikkansa, mutta vanhuutta ei mielestäni mitenkään välttämättä seuraa väsymys. Niin kauan kun itse teatteri pysyy yhteiskunnassa elinvoimaisena, uudistuu myös teatterikritiikki. Molemmat voivat olla yhteiskuntaa uudistava ja tervehdyttävä voima.

Teatterikritiikin ja muidenkin taiteen lajien kritiikkien kirjoittamisessa on perimmältään kysymys toisaalta siitä, että kulttuuria luovat taiteilijat – vaikkapa teatteritaiteilijat – kaipaavat sellaista kritiikkiä, jossa ennen kaikkea heidän inhimillisyytensä huomataan ja tunnustetaan. Kaikkein eniten he ymmärtääkseni odottavat sitä, että meitä kaikkia yhdistävä *ihmisyyys* huomataan heidän teoksissaan. Toisaalta niin teatteri- kuin muidenkin taiteen lajien kritiikeissä on kyse siitä, että niitä lukeva ihminen johdatellaan pohtimaan ihmisyyden peruskysymyksiä, omaa arvomaailmaansa ja maailman tilaa. Ihmisen pitäisi siis *sivistyä* minkä tahansa taiteen lajin kritiikkiä lukiessaan. Kriitikon tulisi kirjallisen lahjakkuutensa avulla kertoa yleisölleen, mistä taideteoksessa on kysymys, toisin sanoen auttaa kulttuurista kiinnostunutta lukijaa eteenpäin sillä tiellä, joka avaa hänelle uusia näköaloja ja ajatuksia ihmisen elämästä yhteisessä maailmassamme.

10.2 Kulttuurijournalismin tulevaisuus

Mitä kulttuurijournalismiin ja sen tutkimiseen tulee, niin alueen tutkimuksessa on vielä kartoittamattomia alueita. Monien muiden taiteen lajien kritiikkien tutkiminen voitaisiin liittää kulttuurijournalismin tutkimuksen lyhyeen traditioon. Tämän työn suurin rajoitus on siinä, että käyttämäni tausta-aineisto on ollut hyvin pieni eikä sen perusteella ole ollut tilastollisessa mielessä mahdollista tehdä mitään suurempia johtopäätöksiä. Ymmärtääkseni erityisesti kvantitatiivisia menetelmiä ja historiantutkimuksellista otetta yhdistämällä sekä nykyaikaisia aineistojen analyysiohjelmia hyödyntämällä voitaisiin päästä tuloksiin, joista aiemmat tutkijapolvet ovat voineet vain unelmoida.²²⁸ Tämän tutkimuksen perusteella ja Suomen historian kannalta mielenkiintoinen tutkimusaihe voisi olla myös jonkin tietyn taiteen lajin kritiikkien tutkiminen vaikkapa suomettumisen ajalta lehdistössämme.

Tämän tutkimuksen perusteella myös Euroopan unionin ja maailmantalouden kerrannaisvaikutukset Suomessa sijaitsevien media-alan yritysten toimintaan ja sitä kautta myös kulttuurijournalismin julkaisemiseen olisi varsin ajankohtainen aihepiiri nimenomaan bourdieulaisesta näkökulmasta. *Uusliberalismin* vastustajana Bourdieulla on nimittäin vakava viesti. Hän toteaa, että rahamarkkinoita hallitsevilla mailla on niin keskeinen asema, että ne voivat suureksi osaksi määrätä ”pelin säännöt”. Bourdieun mukaan rahamarkkinoiden yhdentyminen harvojen hallitsevien valtioiden ympärille johtaa kansallisten rahamarkkinoiden autonomian supistumiseen. Edelleen yksittäisen valtion politiikka määrittyy Bourdieun mukaan paljolti sen asemasta rahoituspääoman jakautumisrakenteessa, joka puolestaan määrää maailmantalouden kentän rakenteen. (Bourdieu 1999b, 60 – 61.)

Bourdieu on todennut uusliberalismin taloudellisesta tukiteoriasta, että se on puhdas matemaattinen fiktio, joka perustuu suunnattomaan abstraktioon. Uusliberalismissa on Bourdieun mukaan kyse *yhteisöjen järjestelmällisen tuhoamisen ohjelmasta*, koska uusklassinen taloustiede tunnustaa vain yksilöt, olipa kyse sitten yrityksistä,

²²⁸ Suomalaisessa viestintätutkimuksessa on viime vuosina korostunut erityisesti teksti-, diskurssi- ja media-analyttinen tutkimus (esim. Herkman & Vähämaa 2007, 74). Määrälliset menetelmät ja laajempi tilastotieteen hyväksikäyttö on alan tutkimuksessa vähäistä, mikä johtunee yksinkertaisesti nykyisin annettavan opetuksen painotuksista, jotka valitettavasti ruokkivat itse itseään (ks. emt., 74).

ammattiyhdistyksistä tai perheestä. Rahamarkkinoiden vapautuminen säännöstelystä on mahdollistanut uusliberalistisen utopian, jota toteuttavien poliittisten toimenpiteiden vaikutusta Bourdieu kutsuu *tuhoavaksi*. Bourdieu toteaa, että kyseisillä toimenpiteillä pyritään *kyseenalaistamaan kaikki kollektiiviset rakenteet* (esimerkkeinä ko. rakenteista Bourdieu mainitsee kansallisvaltion, työpaikoilla toimivat ryhmät, ammattijärjestöt, yhdistykset, osuuskunnat ja perheen), jotka voisivat olla esteenä puhtaiden markkinoiden logiikalle. Mitä tutkimuksen käsittelemiin teatterikriittikkoihin tulee, niin mieleeni tulevat Bourdieun kuvaamat ”epävarmoiksi muuttuneet habitukset” sekä ”jatkuvan työttömyyden uhan ja epävarmuuden lisääntymisen säyeyttämä työvoiman vara-armeija”. Kiinnostavaa tämän tutkimuksen esiin nostaman *valtaproblematiikan* kannalta on, että yksilönvapauteen vetoavan taloudellisen järjestyksen viimekätinen perusta on Bourdieun nimeämä *rakenteellinen väkivalta*, joka syntyy erottamisen uhan herättämästä *pelosta*, työttömyydestä ja epävarmuudesta. (Emt., 124 – 127 ja 129.)

Mitä ilmeisimmin on niin, että media-alan yritysten johtoporras, joka on tekemisissä vain sanomalehtien talouspuolen kanssa ja on huolestunut niiden laskevasta levikistä, ei ole edellä esittämälläni tavalla asiaa nähnyt. Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että sanomalehtiin jäljelle jääneet, esteettisen paradigman mukaisesti kirjoittavat kriitikot ovat jääneet kulttuurijournalistien keskuudessa vähemmistöön. Nykyistä parempi toimintamalli niin lehtiyritysten itsensä kuin myös kulttuurijournalismia seuraavien kansalaisten kannalta olisi se, että paniikin sijasta istuttaisiin alas ja pohdittaisiin huolella sitä, mitä omalta journalismilta itse asiassa vaaditaan. Lyhytjänteisen voitontavoittelun sijasta hienoa olisi, jos oivallettaisiin journalismin keskeisin ydin ja hyväksyttäisiin sen *sivistävä* merkitys demokraattisessa yhteiskunnassa.

Taloudellisena ajattelutapana uusliberalismille on Bourdieun mukaan mahdollista tehdä jotakin.²²⁹ Hän julistaa näin:

Täsmällisemmin sanottuna on asetettava perusteellisesti kyseenalaiseksi taloudellinen ajattelutapa, joka yksilöllistää kaiken, yhtä lailla tuotannon kuin oikeudenmukaisuuden ja terveyden, niin kustannukset kuin voitotkin. - - - Ahdasta ja lyhytnäköistä taloutta vastaan on asetettava *onnellisuuden talous* - - -. (Bourdieu 1999b, 62 – 63.)

²²⁹ On toki hyvä muistaa, että Bourdieu on sosiologi, ei taloustieteilijä.

Olen kirjoittanut tämän tutkimuksen siksi, että Bourdieun mukaan julkisten palvelujen uudelleen arvottamisessa intellektuelleilla, kirjailijoilla, taiteilijoilla, tiedemiehillä ja muilla vastaavankaltaisilla ryhmillä on ratkaiseva rooli.²³⁰ Bourdieun mukaan edellä mainitut ryhmät voisivat nimittäin olla myötävaikuttamassa ”teknokraattisen oikeaoppisuusmonopolin” murtamiseen tiedotusvälineissä. Bourdieu puhuu värikkäästi myös ”tiedotuspoliittisesta ortodoksiasta” ja ”komentelevasta teknokraattisuudesta”, jotka olisi syytä kyseenalaistaa. (Emt., 47 – 48.)

Tämän tutkimuksen perusteella on toki järkevää hyväksyä se, että laatujournalismia ei tehdä ilmaiseksi. Pitäisi olla luottamusta joukkoviestinnän sisältöjä kirjoittaviin, kyvykkäisiin ja kunnianhimoisiin *journalisteihin*! Luotan siihen, että laatujournalismi väistämättä aikaa myöten löytää lukijansa – niin ne maksukykyiset ihmiset, jotka edelleen haluavat lukea esimerkiksi teatterikritiikkinsä paperille painettuina, kuin myös ne, jotka mieluummin keskittyvät lukemiseen verkossa ja jakavat omia hyviä lukuvinkkejään eteenpäin sitä kautta. Olisiko lehtiyrityksissä mahdollista ajatella, että ne alkaisivat julkaista omia paperisia, ehkä hieman harvemmin ilmestyviä, eri tavoin hinnoiteltuja *laatumumeroita*, asiantuntevine teatterikritiikkeineen? Entä voisivatko vaikkapa teatterit valmiina kulttuurilaitoksina ryhtyä julkaisemaan jossakin teatterikritiikkejä? Haluan uskoa siihen, että Suomessa toimivat media-alan yritykset tiedostavat sen, mikä on kestävä ja eettistä taloudellista liiketoimintaa. Toimimalla johdonmukaisesti niin *sivistyksen* kuin *demokratian*kin arvojen ja ihanteiden mukaisesti saavat ne tulevaisuudessakin pysyviä asiakkaita. Vain näin menettelemällä sanomalehtiä kustantavat yritykset pystyvät itse vaikuttamaan siihen, että niiden taloudellisenä toimintaympäristönä tulee tulevaisuuden Suomessa olemaan rauhallinen yhteiskunta, jonka kaikilla kansalaisilla on mahdollisuus *sivistyä* kulttuurijournalismia seurattessaan.

Toisaalta samanaikaisesti yhteiskunnassa olisi jollakin tavalla varmistettava se, että aivan kaikilla Suomen kansalaisilla olisi pääsy laadukkaan kulttuurijournalismin äärelle. Tämä, jos mikä, on kaikkien yhteiskunnassa elävien etu. Päävastainen kehitys, jossa maksukykyinen eliitti saisi edelleenkin luettavakseen laadukasta kulttuurijournalismia jossakin eliittijulkisuudessa ja jossa vähävaraisempi kansanosa jatkaisi syrjäytymistään yksinkertaisten, verkosta löytyvien tuoteselosteiden tai vihapuheen maailmassa

²³⁰ On sinänsä mielenkiintoista, miksei Bourdieu sisällyttä näihin nimeämiinsä avainryhmiin esimerkiksi poliitikkoja.

populaarijulkisuudessa, on pelottava. Emme varmaankaan halua elää niin kutsutussa poliisivaltiossa tai yhteiskunnassa, jossa on pelättävä oman turvallisuuden puolesta ja jossa jonkun kansanryhmän maailmankuva muodostuu vain yksinkertaisten markkinoinnin iskulauseiden tai aggressiivisten, varsin yksipuolista maailmankuvaa välittävien verkkoyhteisöjen teksteistä. Elleivät yhteiskunnan päättäjät (toisin sanoen politiikan kenttä) ja media-alan yritykset (jotka puolestaan toimivat talouden kentän ehdoilla) ajoissa ymmärrä vakavaa yhteiskuntavastuutaan tässä asiassa, tulevat seuraukset olemaan erittäin ikäviä.

Suomi on vielä toistaiseksi saanut olla ylpeä esimerkiksi ilmaisesta ja tasa-arvoisesta koulutusjärjestelmästä. Olisiko mahdollista ajatella, että Yleisradio julkisen palvelun yhtiönä aloittaisi ensimmäisenä laajassa mielessä ja kunnianhimoisesti verkossa ilmaiseksi kansalaisia *sivistävän*, laadukkaan kulttuurijournalismin – teatterikritiikkeen – julkaisemisen? Opettajana ajattelen tässä erityisesti niin pieniä kuin vähän isompiakin koululaisia ja opiskelijoita, joille verkossa seikkaileminen on jo pitkään ollut arkipäivää.

Filosofi Pekka Himanen toteaa, että uuden yhteiskunnallisen suunnan etsimisessä meidän on palautettava talous sille kuuluvaan asemaan: talouden tehtävä on palvella ihmistä eikä päinvastoin (Himanen 2010, 64). Yhdyn Himasen näkemykseen siitä, että markkinat ovat hyvä renki mutta huono isäntä: valintatilanne uuden arvopohjaisen tien suhteen ei Himasen mukaan ole sen paremmin uusliberalistisen ajattelun ”valtio on paha, markkinat hyvä” kuin uskonnollisen ajattelun ”markkinat ovat paha, valtio hyvä”, vaan keskiöön on nostettava kolmas tekijä, joka hänen mukaansa on *ihminen* (emt., 65).

Filosofien argumentit rajautuvat aina tuohon ihmiseen. Missä ihmeessä siis on tämä filosofien ja humanismin (vrt. von Wright 1981) kunnioittama pieni ihminen, joka ehkä teatterikritiikkiä lukee? Kuten työssä tutkitut teatterikritiikot, myös hän on tutkimuksessa esiin tuotujen bourdieulaisten *kenttien armoilla*. Oman taloudellisen, kulttuurisen, sosiaalisen ja symbolisen pääomansa mukaisesti pieni ihminen yrittää luovia kenttien aikaansaamassa, yhteiskunnassa käytävän *kielipelin* aallokossa – ja saada niiltä laineilta myös ajattelun aineksia omalle maailmankuvalleen ja henkilökohtaiselle habitukselleen. Onko kyseisen pienen ihmisen kohtalo tulevaisuuden suomalaisessa yhteiskunnassa jäädä räpistelemään sinne, minne hän kohtalon oikusta

sattui bourdieulaisittain syntymään? Vai mahdollistaako suomalainen yhteiskunta vielä tulevaisuudessa hänelle rauhallisen ja kiireettömän ympäristön lukea esimerkiksi hienosti kirjoitettuja teatterikritiikkejä, joiden parissa voi *sivistyä*?

Humanistina kysyn, en vastaa.

KIRJALLISUUS

- Ahlman, Erik (1939): *Kulttuurin perustekijöitä. Kulttuurifilosofisia tarkasteluja*. Jyväskylä: K.J. Gummerus.
- Airaksinen, Tiina (1991): Miten, miksi ja kenelle teatteriarvostelija argumentoi? Eräiden teatteriarvostelun tekstilajissa käytettävien argumentointikeinojen tarkastelua. Helsingin yliopiston suomen kielen laitoksen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Alapuro, Risto (2006): Miten Bourdieu tuli Suomeen. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.): *Bourdieu ja minä*. Tampere: Vastapaino, s. 55 - 69.
- Alasuutari, Pertti (1994): *Laadullinen tutkimus*. 2. uud.p. Tampere: Vastapaino.
- (1999): *Laadullinen tutkimus*. 3. uud.p. Tampere: Vastapaino.
- Alkula, Tapani, Pöntinen, Seppo & Ylöstalo, Pekka (1994): *Sosiaalitutkimuksen kvantitatiiviset menetelmät*. 1. – 2.p. Helsinki: WSOY.
- Anttila, Pirkko (2005): *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Artefakta 16. Hamina: Acatiimi.
- Aristoteles (1967): *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Aslama, Minna & Kivikuru, Ullamaija (2003): Tyyntä myrskyn edellä? Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 277 - 299.
- Bech-Karlsen, Jo (1991): *Kulturjournalistikk. Avkobling eller tilkobling?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Benson, Rodney & Neveu, Erik (2005): Introduction: Field Theory as a Work in Progress. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik (ed.): *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity, s. 1 - 25.
- Bentley, Eric (1969): *What is Theatre? Incorporating the Dramatic Event and Other Reviews 1944 – 1967*. London: Methuen & Co.
- Berelson, Bernard (1952): *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe, Illinois: Free Press.
- Berger, Arthur Asa (1998): *Media Analysis Techniques*. Second Edition. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- Berndtson, Fredrik (1879): *Dramatiska studier och kritiker*. Helsingfors: G.W. Edlund.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge Studies in Social Anthropology; 16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London & New York: Routledge & Kegan Paul. [Ransk. alkuteos (1979) *La Distinction: Critique sociale du jugement*.]
- Bourdieu, Pierre (1985): *Sosiologian kysymyksiä*. Käännös J. P. Roos. Tampere: Vastapaino. [Alkuteos *Questions de sociologie*.]
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995): Refleksiivisen sosiologian käytäntö. (Pariisin seminaari.) Teoksessa Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*.

- Toim. Sabour, M'hammed & Salo, Mikko A. Joensuu: Joensuu University Press, s. 257 - 304. [Alkuteos *Invitation to Reflexive Sociology*.]
- Bourdieu, Pierre (1996): *The State Nobility*. Stanford, CA. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre (1999a): *Televisiosta*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Otava. [Alkuteos *Sur la television*. Paris: Liber 1996]
- Bourdieu, Pierre (1999b): *Vastatulel. Ohjeita uusliberalismin vastaiseen taisteluun*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Otava. [Alkuteos *Contre-feux - propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*]
- Bourdieu, Pierre (2000): Social Space and Symbolic Space. Teoksessa Robbins, Derek (ed.): *Pierre Bourdieu. Volume IV*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, s. 3 - 16.
- Bourdieu, Pierre (2005): The Political Field, the Social Science Field and the Journalistic Field. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik (ed.): *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity, s. 29 - 47.
- Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans (1997): *Ajatusten vapaakauppaa*. Suom. Kaitavuori, Kaija, Büchi, Rolf, Nieminen, Leena, Itkonen-Kaila, Marja & Heinämäki, Elisa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. [Alkuteos *Libre-échange*, Paris 1994.]
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D. (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*. University of Chicago Press. Chicago and Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D. (1995): Refleksiivisen sosiologian tarkoitus. (Chicagon seminaari.) Teoksessa Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Toim. Sabour, M'hammed & Salo, Mikko A. Joensuu: Joensuu University Press, s. 85 - 256. [Alkuteos *Invitation to Reflexive Sociology*.]
- Bragge, Reino (1989): Teatteri-lehti suomalaisen teatterin arvottajana. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, draamalinjan pro gradu-tutkielma. (Painamaton.)
- Broady, Donald & Palme, Mikael (1987): Utgivarnas förord. Teoksessa Bourdieu, Pierre: *Kultursociologiska texter*. I urval av Donald Broady och Mikael Palme. Andra rev. upplagan. Lidingö: Salamander förlag, s. 7 - 18.
- Carlsson, Ulla (1994): Förord. Teoksessa Carlsson, Ulla, von Feilitzen Cecilia, Förmäs, Johan, Holmqvist, Tove, Ross, Sven & Strand, Hans (eds.): *Kommunikationens korsningar. Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*. Göteborg: Nordicom Sverige, s. 7 - 8.
- Carroll, Raymond L. (1985): Analysis of Broadcast News Content. Teoksessa Dominick, Joseph R. & Fletcher, James E. (eds): *Broadcasting Research Methods*. Boston: Allyn and Bacon.
- Champey, Inés (1997): Lukijalle. Teoksessa Bourdieu, Pierre & Haacke Hans: *Ajatusten vapaakauppaa*. Suom. Kaitavuori, Kaija, Büchi, Rolf, Nieminen, Leena, Itkonen-Kaila, Marja & Heinämäki, Elisa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, s. 11 - 13. [Alkuteos *Libre-Échange*, Paris 1994.]

- Crossley, Nick (2004): On systematically distorted communication: Bourdieu and the socio-analysis of publics. Teoksessa Crossley, Nick & Roberts, John Michael (eds.): *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere*. Oxford: Blackwell Publishing, s. 88 - 112.
- Curran, James; Morley, David & Walkerdine, Valerie (eds.): (1996) *Cultural Studies and Communications*. London and New York: Arnold.
- Curran, James & Gurevitch, Michael (1991): (eds.) *Mass Media and Society*. London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.
- Dahl, Ottar (1971): *Historiantutkimuksen metodiopin peruspiirteitä*. Suom. Kyösti Jaakonsaari. Prisma-tietokirjasto; 25. Helsinki: Weilin & Göös.
- Dahlgren, Peter & Sparks, Colin (eds.) (1992): *Journalism and Popular Culture*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S.(eds.): (1994) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Ehrnrooth, Jari (1990): Intuitio ja analyysi. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, s. 30 - 41.
- Eklund, Hilka (1984): Sole Uexküll 1920 – 1978. Teoksessa Eklund, Hilka; Niemi, Irmeli; Savutie, Maija & Suur-Kujala, Anneli (toim.): *Kriittikko teatterissa: arvosteluja ja kannanottoja*. Helsinki: Helsingin Sanomat, s.13 - 17.
- Elsom, John (1981): *Post-War British Theater Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Enkvist, Nils (1975): *Tekstilingvistiikan peruskäsitteitä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Eriksson, Göran O. (1995): *Tala om teater*. Texter om teater och översättning i urval av Jane Friedmann Eriksson, Leif Nylén och Katja Walden. Stockholm: Norstedts.
- Eskola, Antti (1975): *Sosiologian tutkimusmenetelmät II*. 2.painos. Helsinki: WSOY.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1999): *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 3. painos. (1. painos 1998.) Tampere: Vastapaino.
- (2005): *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 7. painos. (1. painos 1998.) Tampere: Vastapaino.
- Facta 2005. Suomenkielinen CD -tietosanakirja.
- Fairclough, Norman (1995): *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
- Fairclough, Norman (1997): *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fiske, John (1989): *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1996): *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. 4. painos. Suom. toim. Pietilä, Veikko; Suikkanen, Risto & Uusitupa, Timo. Tampere: Vastapaino.
- Grevenius, Herbert (1940): *I afton klockan 8: Premiärer och mellanspel*. Med 29 planscher. Stockholm: C.E. Fritzes Bokförlags Aktiebolag.
- Gronow, Pekka (1968): Sanomalehtien kulttuuriosasto taideinformaation välittäjänä. *Parnasso* 2/1968, s. 105 – 113.
- Haapala, Arto (1990): Taidearvostelmista. Teoksessa Lammenranta, Markus & Rantala, Veikko (toim.): *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. Suomen filosofisen yhdistyksen kollokvio Tampereella 1987. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta; 4. Tampere: Tampereen yliopisto, s. 163 - 188.

- Hall, Jim (2001): *Online Journalism. A Critical Primer*. London: Pluto Press.
- Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Suom. toim. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.
- Halonen, Mikko (2011): Medialukutaito tietoyhteiskunnan arjessa. Helsingin yliopiston Opettajankoulutuslaitoksen (luokanopettajakoulutus) pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Halttunen-Salosaari, Elina (1985): Teatterisosiologian peruskurssi -luento Tampereen yliopistossa syksyllä 1985. (Painamaton.)
- Hamberg, Lars (1992): *Duggregn från scenerna. Teatertexter i urval*. Privatträck no XIV.
- Harju, Hannu (2000): The role of the Critic: the Functions of Theatre Criticism as Applied to Newspaper Reviewing. Helsingin yliopiston teatteritieteen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Heikkilä, Heikki & Kunelius, Risto (2003): Ajatuksia lainaamassa. Miten kansalaisjournalismin ajatukset istuvat meille? Teoksessa Malmelin, Nando (toim.): *Välittämisen tiede. Viestinnän näkökulmia yhteiskuntaan, kulttuuriin ja kansalaisuuteen*. Professori Ullamaija Kivikurun juhlaKirja. Viestinnän julkaisuja 8. Helsinki: Helsingin yliopiston viestinnän laitos, s. 179 - 204.
- Heinonen, Ari (2002): Joukkotiedotuksesta moniviestintään. Teoksessa Ruusunen, Aimo (toim.): *Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin*. Helsinki: Gaudeamus, s. 160 - 183.
- Heiskala, Risto (1990): Tulkinnan koeteltavuus ja aikakauslehtien analyysi. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, s. 242 - 263.
- Hellman, Heikki (2009): Kulttuurijournalismin kuolema? Journalistiikan vierailijaprofessorin läksiäisluento 28.4.2009 Tampereen yliopistossa.
- Hellman, Heikki & Jaakkola, Maarit (2009): Kulttuuritoimitus uutisopissa. Kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978 – 2008. *Media & Viestintä* 4 – 5/2009, s. 24 - 42.
- Hellman, Heikki & Jaakkola, Maarit (2011): From aesthetes to reportes: The paradigm shift in arts journalism in Finland. *Journalism* 13:6/2011, 783 – 801.
- Hemánus, Pertti (1989): *Viestinnän ja joukkotiedotuksen perusteet. Johdatus tiedotusoppiin 1*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hemánus, Pertti (1990): *Journalistiikan perusteet. Johdatus tiedotusoppiin 2*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hemánus, Pertti (1995): Opettaako journalistia Siperia vai tieto-oppi? Teoksessa Sana, Elina (toim.): *Tieto-opista mediapeliin - journalismin tutkimuksen näkökulmia*. Helsinki: WSOY, s. 27 - 46.
- Hemánus, Pertti (2002): Lehdistö eilen. Teoksessa Ruusunen, Aimo (toim.): *Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin*. Helsinki: Gaudeamus, s. 31 - 66.
- Herkman, Juha (2001): *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Herkman, Juha (2005): *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Tampere: Vastapaino.
- Herkman, Juha (2006): Kriittinen kulttuurintutkimus valinkauhassa. Teoksessa *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 87. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, s. 21 - 32.

- Herkman, Juha (2007): *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Herkman, Juha & Vähämaa, Miika (2007): *Viestintätutkimuksen nykytila Suomessa*. Viestinnän tutkimuskeskus CRC, Helsingin yliopisto. Viestinnän laitoksen tutkimusraportteja 1/2007. Helsinki: Helsingin yliopisto & Helsingin Sanomain säätiö.
- Herler, Don (2000): *Tindrande teatertiljor 1957-1993*. Helsingfors: Eget Förlag.
- Hietala, Veijo (1992): *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hiidenmaa, Pirjo (2003): *Suomen kieli – who cares? 1. – 2. painos*. Helsinki: Otava.
- Himanen, Pekka (toim): (2004) *Globaali tietoyhteiskunta. Kehityssuuntia Piilaaksosta Singaporeen*. Teknologia katsaus 155/2004. Helsinki: Tekes.
- Himanen, Pekka (2010): *Kukoistuksen käsikirjoitus*. Helsinki: WSOY.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (1988): *Teemahaastattelu*. 4. painos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2008): *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko, Liikanen, Pirkko & Sajavaara, Paula (1995): *Tutkimus ja sen raportointi*. 4. – 6. painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula (2005): *Tutki ja kirjoita*. 11.p. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hokkanen, Minna (2000): Kriitikko – vallankäyttäjä? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): *Teatterikäräjät. Kangasala 26. – 28.5.2000*. Tampere: Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, s. 29 - 32.
- Holstikko-Ojanen, Eliisa (1990): Teatterikritiikin luettavuudesta, kuvailusta, arvottamisesta ja tulkinnasta keväällä 1987. Tampereen yliopiston toimittajatutkimnon erikoistyö. (Painamaton.)
- Homén, Olaf (1915): *Från Helsingfors teatrar*. Helsingfors: Söderström & C:O Förlagsaktiebolag.
- (1918): *Från Helsingfors teatrar*. Andra serien.
- (1919): *Från Helsingfors teatrar*. Tredje serien.
- Huotari, Markku (1980): Mistä ja miten kriitikot kirjoittavat. Malli kirjallisuuskritiikin sisältöjen analysoimiseksi. Teoksessa Huotari, Markku; Hurskainen, Leeni & Varpio, Yrjö: *Kirjallisuuskritiikki Suomessa 1. Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu, s. 8 - 66.
- Huovila, Tapani (2005): *Toimittaja - tiedon etsijä ja vaikuttaja*. Porvoo: WSOY.
- Hurri, Merja (1993): *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945 – 1980*. Acta Universitatis Tamperensis ser. A, vol. 389. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihonen, Markku (2000): Mitä on hyvä kritiikki? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): *Teatterikäräjät. Kangasala 26. – 28.5.2000*. Tampereen yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, Tampereen yliopisto, s. 11 - 17.
- Isaksson, Curt (1987): *Pressen på teatern: teaterkritik i Stockholms dagspress 1890 – 1941*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Jaakkola, Maarit (2010): Kulttuurispecialistista kulttuurigeneralistiksi?

- Kulttuurijournalistisen professionalismien muutos, esimerkkinä Helsingin Sanomien kulttuuriosasto. Tampereen yliopiston tiedotusopin lisensiaattitutkielma. (Painamaton.)
- Jaakkola, Maarit (2013): Taidekritiikin muutos suomalaisissa sanomalehdissä 1978 – 2008. *Kulttuurintutkimus* 30:4, s. 31 – 45.
- Jankowski, Nicholas W. & Wester, Fred (1991): The Qualitative Tradition in Social Science Inquiry: Contributions to Mass Communication Research. Teoksessa Jensen, Klaus Bruhn & Jankowski, Nicholas W. (eds.): *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London and New York: Routledge, s. 44 - 74.
- Jensen, Klaus Bruhn & Jankowski, Nicholas W. (eds) (1991): *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London and New York: Routledge.
- Jhering, Herbert (1967): *Von Reinhardt bis Brecht: Eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909 – 1932*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Joensuu, Liisa & Syrjänen, Päivi (1986): Jukka Kajavan, Arto Seppälän ja Jyrki Vuoren teatterikritiikki näytäntövuonna 1983 – 1984. Tampereen yliopiston toimittajatutkimuksen tutkielma, Tampereen yliopisto. (Painamaton.)
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993): *Diskurssianalyysin aakkoset*. Jyväskylä: Vastapaino, Gummerus Kirjapaino Oy.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1999): *Diskurssianalyysi liikkeessä*. 1. painos. Tampere: Vastapaino.
- (2002): *Diskurssianalyysi liikkeessä*. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Kimmo (1988): *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja nro 12. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jorgensen, John Chr. (1991): *Kultur i avisen. En grundbog i kulturjournalistik*. 1. udgave, 1. oplag. Copenhagen: Gyldendalske boghandel.
- Jupp, Victor & Norris, Clive (1993): Traditions in Documentary Analysis. Teoksessa Hammersley, Martin (ed.): *Social Research. Philosophy, Politics and Practice*. London, Newbury Park & New Delhi: Sage Publications, s. 37 - 51.
- Jyrkiäinen, Jyrki (2008): *Journalistit muuttuvassa mediassa*. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja B/50. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jyrkiäinen, Jyrki & Savisaari, Eero (2003): Sanomalehdistön nykytila. Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 62 - 76.
- Järvelä, Kaisa (2012): Keskustelukumppani, menovinkki vai totuuden kertova taiteen tulkki? Aamulehden teatterikritiikin tehtävät kymmenen lukijan näkökulmasta. Tampereen yliopiston tiedotusopin pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Kaitavuori, Kaija & Büchi, Rolf (1997): Ajatuksista, kaupasta ja vapaudesta. Teoksessa Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans: *Ajatusten vapaakauppaa*. Suom. Kaitavuori, Kaija; Büchi, Rolf; Nieminen, Leena; Itkonen-Kaila, Marja & Heinämäki, Elisa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, s. 6 - 10. [Alkuperäisteos *Libre-échange*, Paris 1994.]
- Kalela, Jorma (1976): *Historian tutkimusprosessi. Metodinen opas oman ajan historiaa tutkiville*. 2.p. Helsinki: Gaudeamus.

- Kalliokoski, Jyrki (2002): Tekstilajin taju. Teoksessa Herlin & al. (toim.): *Äidinkielen merkitykset*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 869. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, s. 147 - 159.
- Kantola, Anu (2002): *Markkinakuri ja managerivalta. Poliittinen hallinta Suomen 1990-luvun talouskriisissä*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Kantola, Anu (2011): *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kareinen, Jussi (1998): Kriitikon paradoksi: teatteriarvostelujen tarkastelua reseptioesteettisestä ja diskurssianalyttisestä näkökulmasta. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Karhu, Merja-Liisa (1991): *Rakkaat siskot. Siskokullat. Kom-teatterin klassikkotulkintoja 1978 - 1990*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Karhunen, Paula (1993): *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980 – 90 luvun vaihteessa*. Taiteen keskuustoimikunnan julkaisuja nro 17. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Karvonen, Erkki (2006): Päivystävä dosentti kohtaa toimittajan. Teoksessa *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuuritutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 87. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, s. 165 - 180.
- Kauppi, Niilo (1999): Tapaus Bourdieu. Teoksessa Bourdieu, Pierre: *Vastatulet. Ohjeita uusliberalismin vastaiseen taisteluun*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Otava, s. 7 - 16. [Alkuteos: *Contre-feux - Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*.]
- Kauppi, Niilo (2004): Median sekundateollisuus: Pierre Bourdieun konstruktivismi viestinnän tutkimuksena. Teoksessa Mörrä, Tuomo; Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna (toim.): *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, s. 75 - 89.
- Keane, John (1991): *The Media and Democracy*. Cambridge: Polity Press.
- Kehälinna, Heikki & Melin, Harri (1988): *Tuntemattomat toimittajat. Tutkimus Suomen Sanomalehtimiesten Liiton jäsenistä*. Helsinki: Suomen Sanomalehtimiesten Liitto.
- Kivikuru, Ullamaija (1995): Journalismin tutkimus. Teoksessa Sana, Elina (toim.): *Tieto-opista mediapeliin – journalismin tutkimuksen näkökulmia*. Porvoo: WSOY, s. 93 - 120.
- Kivikuru, Ullamaija (toim.) (2002): *Laman julkisivut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Kivikuru, Ullamaija (2003): Aikakauslehdistö. Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 77 - 92.
- Kivimäki, Ari (1999a): Elokuvan selostajista tuomareiksi. Suomalainen elokuvajournalismi 1950-luvulla. Teoksessa Kivimäki, Ari; Pantti, Mervi & Sedergren, Jari: *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Toim. Salmi, Hannu. Historian laitos, julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto, s. 78 - 95.
- Kivimäki, Ari (1999b): Kriitikkoälymystön käsityksiä kansallisen elokuvakulttuurin suunnasta 1950- ja 1960-luvuilla. Teoksessa Kivimäki, Ari; Pantti, Mervi & Sedergren, Jari: *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja*

- suomalainen yhteiskunta*. Toim. Salmi, Hannu. Historian laitos, julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto, s. 96 - 119.
- Kivimäki, Ari, Pantti, Mervi & Sedergrén, Jari (1999): *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Toim. Salmi, Hannu. Kriisi kritiikki, konsensus-projektin julkaisuja. Historian laitos, julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto.
- Knapskog, Karl & Larsen, Leif Ove (2008): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Oslo: Scandinavian academic press.
- Korhonen, Pekka (1983): Sanomalehtien teatteriarvosteluista vuosina 1945 – 1969: arvostelut teatterin kuvastajana. Tampere: Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan pro gradu - tutkielma. (Painamaton.)
- Koski, Pirkko (1992): *Teatterinjohtaja ja aika. Eino Salmelaisen toiminta Helsingin kansanteatterissa 1934 – 1939*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Koski, Pirkko (1993): Suomalaisen teatterin vaiheista. Opintomoniste. Suomalaisen teatterin historiaprojekti. Helsingin yliopisto: Teatterimuseo.
- Koski, Pirkko (2010): Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like Kustannus, s. 419 - 432.
- Kotilainen, Lauri (1989): *Hyvä lehtijuttu – kirjoittajan opas*. 1. painos. Juva & Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Kotilainen, Sirkku (1999): Mediakasvatuksen monet määritelmät. Teoksessa Kotilainen, Sirkku; Hankala, Mari & Kivikuru, Ullamaija (toim.): *Mediakasvatus*. Helsinki: Edita, s. 31 - 42.
- Kristensen, Nete Nørgaard & From, Unni (2011): *Kulturjournalistik. Journalistik om kultur*. Gylling: Narayana Press.
- Krohn, Eino (1946): *Draaman estetiikka*. Helsinki: WSOY.
- Kunelius, Risto (1998): Modernin myyntitykit. Journalistisen professionaalisuuden pulmat ja haasteet. Teoksessa Kivikuru, Ullamaija & Kunelius, Risto (toim.): *Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön*. Juva: WSOY, s. 207 - 230.
- Kuutti, Heikki (1998): Tärkeä ja torjuttu tutkiva journalismi. Teoksessa Perko, Touko & Salokangas, Raimo (toim.): *Kymmenen kysymystä journalismista*. Jyväskylä: Atena kustannus, s. 107 - 125.
- Lahtinen, Kai (1998): *Vem tillhör teatern?* Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 58. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lahtinen, Outi (2012): Mitä aalto jättää jälkeensä – kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä? Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.): *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Laughey, Dan (2007): *Key Themes in Media Theory*. Maidenhead: McGraw-Hill.
- Lehtonen, Mikko (1998): *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Petteri (1994): *Ihanuutta ja kurjuutta kritiikki-instituutiossa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lehtonen, Soila (1997): A Psychopath's Love? Teoksessa Lehtonen, Soila & Pohjola, Riitta (eds.): *Survival Games? Theatre and Journalism: 14th World Congress of the International Association of Theatre Critics*. Helsinki: SARV, s. 6 - 7.
- Lehtonen, Soila & Pohjola, Riitta (1997): (eds.) *Survival Games? Theatre and Journalism: 14th World Congress of the International*

- Association of Theatre Critics*. Helsinki: SARV.
- Leppäjärvi, Anne (2003): Kalapaperista huikeaan analyysiin. Kritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002. Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Lichtenberg, Judith (ed.) (1990): *Democracy and the Mass Media. A Collection of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Linkala, Minna-Kristiina (1990): "Jumalan teatteri" suomalaisena kulttuurisotana. Teatteri-instituution tarkastelua Pierre Bourdieun kenttäteorian valossa. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Linkala, Minna-Kristiina (1993a): Taidekriitikon työnkuva: tuomari vai tulkitsija? John L. Austinin puheaktiteoria valaisemassa Helsingin Sanomien musiikkikriitikko Seppo Heikinheimon musiikkikritiikkiä ja Pierre Bourdieun distinktioteoria selittämässä kritiikin ympärillä käytyä keskustelua syksyllä 1990. Tampereen yliopiston tiedotusopin pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Linkala, Minna-Kristiina (1993b): Using Bourdieu's Theory in Explaining Discourses about Art and Art Criticism: The Case of Seppo Heikinheimo. Pierre Bourdieu symposium at the University of Joensuu, Department of Sociology 24. – 25.3.1993: Bourdieu's thought in contemporary sociology. (Conference paper.)
- Linkala, Minna-Kristiina (1995): Tutkimuskohteena taidekriittikki. Ilmiön teoreettinen jäsenitys kolmesta näkökulmasta: temaattinen malli. Tampereen yliopiston tiedotusopin lisensiaattitutkielma. (Painamaton.)
- Linko, Maaria (1990): *Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 24. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Linturi, Risto & Wiio, Osmo A. (2003): Siirtykö joukkoviestintä uusmediaan? Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 265 - 276.
- Lüchou, Nils (1960): *Teaterstaden Helsingfors under tre decennier. Teaterrecensioner 1921 – 49*. Inledning och repertoarförteckning 1920-50. Redigerad av Marianne Lüchou. Helsingfors: Söderström & C:O Förlagsaktiebolag.
- Lund, Cecilie Wright (2005): *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk dagspresse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Luodelahti, Kaarina (1979): Eeva-Liisa Mannerin näytelmän Poltettu oranssi vastaanotto sanomalehdistössä: Tampereen Työväen Teatterin ja Kuopion kaupunginteatterin esitysten kritiikkien vertailua. Tampereen yliopiston yhteiskunnallisen tutkinnon tutkielma. (Painamaton.)
- Luostarinen, Heikki (1982): Taiteilija – taistelija – seikkailija. Myytti suomalaisesta sanomalehden toimittajasta. Tampereen yliopiston tiedotusopin pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Luostarinen, Heikki (2007): Vuosikirja Supermix. *Journalismikritiikin vuosikirja 2007*, s. 7 – 18.
- Marchetti, Dominique (2005): Subfields of Specialized Journalism. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik (eds.): *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity, s. 64 - 82.
- Marjanen, Kaarlo (1942): *Hajamietteitä teatteriarvostelusta*. Forssa: Eripainos

- Suomalainen Suomi, 8 – 9/1941, s. 471 - 480.
- Marshall, Catherine & Rossman, Gretchen B. (1989): (eds.) *Designing Qualitative Research*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Maukola, Riina (2001): Päivälehtien kritiikki politiikan pyörteissä? Lapualaisooppera-esitysten arvostelukentän tarkastelua. Tampereen yliopiston tiedotusopin pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- McQuail, Denis (1987): *Mass Communication Theory: An Introduction*. Second Edition, London, Newbury Park, Beverly Hills, New Delhi: Sage Publications.
- McQuail, Denis (1999): *Media Performance. Mass Communication and the Public Interest*. London: Sage Publications.
- McQuail, Denis (2005): *McQuail's Mass Communication Theory*. Fifth Edition. London: Sage Publications.
- Melin, Harri & Nikula, Jouko (1993): *Journalistit epävarmuuden ajassa. Tutkimus Suomen Journalistiliiton jäsenistä 1993*. Helsinki: Suomen Journalistiliitto.
- Mertanen, Milla (2008): Kritiikki nyt: ajatuksia kritiikin ja esittävän taiteen suhteesta. Turun ammattikorkeakoulun esittävän taiteen koulutusohjelman opinnäytetyö. (Painamaton.)
- Mikkola, Kaisu (toim.): (1972a) *Kulttuuritoimittaja*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- Mikkola, Kaisu (1972b): *Kulttuuriavustaja*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- Mikkonen, Antti (1998): *Rahavallan rakkikoirat. Tositarinoita talousjournalismista*. Helsinki: WSOY.
- Miles, Matthew B. & Huberman, Michael A. (1994): *Qualitative Data Analysis. An Expanded Sourcebook*. 2. ed. Thousand Oaks: Sage.
- Mill, John Stuart (1982): *Vapaudesta*. Studia Liberalia 1. Suom. Niilo Liakka ja Reima T. A. Luoto. Helsinki: Librum.
- Moring, Inka (1998): Tee se itse -teoria. Grounded theory mediatutkijan työkaluna. Teoksessa Kantola, Anu; Moring, Inka & Väliaverron, Esa (toim.): *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, s. 229 - 258.
- Mäkelä, Johanna (1994): Pierre Bourdieu – erottautumisen teoreetikko. Teoksessa Heiskala, Risto (toim.): *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus, s. 243 - 269.
- Mäntylä, Jorma (2004): *Journalistin etiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäntynen, Anne (2006): Näkökulmia tekstin ja tekstilajin rakenteeseen. Teoksessa Mäntynen, Anne & al. (toim.): *Genre – tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 42 - 71.
- Mäntynen, Anne & Shore, Susanna (2008): Tekstilajien lumo. Teoksessa Onikki-Rantajääskö, Tiina & Siirainen, Mari (toim.): *Kieltä kohti*. 1. painos. Helsinki: Otava, s. 24 - 33.
- Mörä, Tuomo (1998): Johdanto: Murros? Murros! Teoksessa Kantola, Anu & Mörä, Tuomo (toim.): *Journalismia! Journalismia?* Porvoo: WSOY, s. 13 - 18.
- Neveu, Erik (2005): Bourdieu, the Frankfurt School and Cultural Studies: On Some Misunderstandings. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik (eds.): *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity, s. 195 - 213.

- Niemi, Irmeli (1983): *Pääosassa katsoja: teatteriesityksen vastaanotosta*. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Irmeli (1984): Suomalaisen teatteriarvostelun vaihteita. Teoksessa Eklund, Hilikka; Niemi, Irmeli; Savutie, Maija & Suur-Kujala, Anneli (toim.): *Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja*. Helsinki: Helsingin Sanomat, s. 7 - 12.
- Nieminen, Hannu (1998): Viestintä ja demokratia. Kohti pluralistista julkisuutta? Teoksessa Kivikuru, Ullamaija & Kunelius, Risto (toim.): *Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön*. 1. painos. Juva: WSOY, s. 275 - 299.
- Nieminen, Hannu (2000): Julkisuuden kohtalo myöhäismodernissa: globalisaatio vai pirstoutuminen? Teoksessa Koivunen, Anu, Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (toim.): *Populaarin lomo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus.
- Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi (2004): *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Niiniluoto, Ilkka (1980): *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka (1990): *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsitteanalyysi*. 1. – 2. painos. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Niiniluoto, Ilkka (1993): Arvojen muutos ja moraalikasvatus. *Aikuiskasvatus* 13:2, s. 84 – 84.
- Nordenstreng, Kaarle (1985): Johdatus tiedotusoppiin – peruskurssin luento Tampereen yliopistossa syksyllä 1985. (Painamaton.)
- Nordlund, Jenny (1998): Uninäytelmiä – kriitikoiden katsomiskokemus August Strindbergin Uninäytelmästä vuosina 1934 ja 1997. Helsingin yliopiston teatteritieteen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Nuutinen, Elisa (2000): Teatterikriitikon polku. Kohti laadukasta kritiikkiä. Mikkeli: Mikkelin ammattikorkeakoulu B: artikkeleita, opinnäytetöitä, tiedotteita 39.
- Olsoni, Eric (1964): *Från Strindberg till Anouilh. Hundra teateraftnar i Helsingfors*. Borgå: Söderström & C:O Förlags Ab.
- Olsson, Tobias (ed.) (2013): *Producing the Internet. Critical Perspectives of Social Media*. Göteborg: Nordicom.
- Paavolainen, Pentti (1992): *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959 – 1971*. Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton 50-vuotisjuhlakirja. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Palmgren, Raoul (1986): Teatteriarvostelun älyllinen analyttikko. Teoksessa Suur-Kujala, Anneli (toim.): *Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935 – 85*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus, s. 9 - 13.
- Patomäki, Heikki (2007): *Uusliberalismi Suomessa: lyhyt historia ja tulevaisuuden vaihtoehdot*. Helsinki: WSOY.
- Paunonen, Heikki (1990): Muuttuvat puhe-suomen muodot. Teoksessa Aalto, Seija & al. (toim.): *Kielestä kiinni*. Tietolipas 113. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, s. 209 - 233.
- Pavis, Patrice (1993): *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. Second printing. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pavis, Patrice (1998): *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Translated by Christine Shantz. Preface by Marvin Carlson.

- Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Perko, Touko (1998): Media on nykypäivän kirkko ja Raamattu? Teoksessa Perko, Touko & Salokangas, Raimo: *Kymmenen kysymystä journalismista*. Jyväskylä: Atena kustannus, s. 9 - 38.
- Peters, John Durham (2000): *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Pietilä, Veikko (1973): *Sisällön erittely*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pietilä, Veikko (1997): *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Purhonen, Semi, Rahkonen, Keijo & Roos, J.P. (2006): Johdanto. Bourdieun sosiologian merkitys ja ominaislaatu. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.): *Bourdieu ja minä. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Jyväskylä: Tampere: Vastapaino, s. 7 - 53.
- Pänkäläinen, Seppo (1998): Urheilujournalismiko kritiikitöntä? Teoksessa Perko, Touko & Salokangas, Raimo (toim.): *Kymmenen kysymystä journalismista*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy, s. 161 - 181.
- Rahkonen, Juho (2006): *Journalismi taistelukenttänä. Suomen Nato-jäsenyydestä käyty julkinen keskustelu 2003 – 2004*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Rahkonen, Keijo (1999): *Not Class but Struggle. Critical Ouvertures to Pierre Bourdieu's Sociology*. Research Reports 1/1999. Helsinki: University of Helsinki, Department of Social Policy.
- Rahkonen, Keijo (2006): Homo academicus Pierre Bourdieu. Bourdieun ajattelusta bourdieulaisesta perspektiivistä. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.): *Bourdieu ja minä. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino, s. 103 - 130.
- Raittila, Pentti, Olin, Niina & Stenvall-Virtanen, Sari (2006): *Viestintäkoulutuksen nousukäyrä. Monta tietä unelma-ammattiin ja suuriin pettymyksiin*. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja C/40. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Remes, Liisa (2006): Diskurssianalyysin perusteet. Teoksessa Metsämuuronen, Jari (toim.): *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. 1. laitos, 1. painos. Helsinki: International Methelp, s. 285 - 374.
- Rentola, Kari (1993): Teatteri, taidemaailman virkeä vanhus. Teoksessa Nurmi, Anne-Maarit (toim.): *Tie teatteri-ilmaisuun*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, s. 19 - 34.
- Ridell, Seija (2006): Genre ja mediatutkimus. Teoksessa Mäntynen, Anne & al. (toim.): *Genre – tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, s. 184 - 213.
- Roos, J.P. (1985): Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Teoksessa Bourdieu, Pierre: *Sosiologian kysymyksiä*. Käännös J. P. Roos. Tampere: Vastapaino, s. 7 - 28. [Alkuteos *Questions de sociologie*.]
- Roos, J.P. (2006): Pierre ja minä. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.): *Bourdieu ja minä. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino, s. 71 - 101.
- Sabour, M'hammed (1995): Pierre Bourdieu, omaperäinen intellektuelli. Teoksessa Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*.

- Toim. Sabour, M'hammed & Salo, Mikko A. Joensuu: Joensuu University Press, s. 5 - 11. [Alkuteos: *Invitation to Reflexive Sociology*.]
- Salmi, Hannu (1999): Esipuhe. Teoksessa Kivimäki, Ari, Pantti, Mervi & Sedergren, Jari: *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Toim. Salmi, Hannu. Historian laitos, julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto, s. 7 - 10.
- Salminen, Esko (1998): *Oivaltava toimittaja. Toimitustyön uudet mallit ja vaatimukset*. Keuruu: Ajatus.
- Salomaa, Kalevi (1972): Teatterin julkinen kontrolli. Teoksessa *Kulttuuriavustaja*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- Salosaari, Kari (1982): Teatterintutkimus. Teoksessa Varpio, Yrjö (toim.): *Taiteentutkimuksen perusteet*. Helsinki-Porvoo-Juva: WSOY, s. 89 - 105.
- Sarjala, Jukka (1994): *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860 – 1888*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 100. Turku: Turun yliopisto.
- Saukkonen, Pauli (1984): *Mistä tyyli syntyy?* Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Sauri, Tuomo (2005a): Sanomalehdet. Teoksessa *Joukkoviestimet – Finnish Mass Media 2004*. Kulttuuri ja viestintä 2004:2. Helsinki: Tilastokeskus, s. 181 - 204.
- Sauri, Tuomo (2005b): Aikakauslehdet. Teoksessa *Joukkoviestimet – Finnish Mass Media 2004*. Kulttuuri ja viestintä 2004:2. Helsinki: Tilastokeskus, s. 205 - 222.
- Savolainen, Matti (1984): Kirjallisuuden teorian peruskurssi Tampereen yliopistossa syksyllä 1984. (Painamaton.)
- Savolainen, Teppo (1943): *Teatteri, yleisö, arvostelu. Esseitä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Smia.
- Savutie, Maija (1986): *Kohti elävää teatteria: Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935 – 85*. Toim. Suur-Kujala, Anneli. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Schyberg, Fredrik (1937): *Dansk teaterkritik indtil 1914*. Kobenhavn: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Schyberg, Fredrik (1939): *Ti aars teater: (1929 – 1939)*. Kobenhavn: Gyldendalske Boghandel.
- Sennett, Richard (2002): *Työn uusi järjestys. Miten uusi kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta*. Suom. Eine Kivinen ja David Kivinen. Tampere: Vastapaino.
- Shore, Susanna & Mäntynen, Anne (2006): Johdanto. Teoksessa Mäntynen, Anne & al. (toim.): *Genre – tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, s. 9 - 41.
- Sillantaus, Teppo (1990): Ainoana ehtana huijarikritikoiden seminaarissa. Nuorten teatterikritikoiden seminaari Alankomaissa Rotterdamissa. Kritiikin Uutiset 4/1990, s. 23.
- Siltala, Juha (2007): *Työelämän huonontumisen lyhyt historia. Muutokset hyvinvointivaltioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. 2. uud.p. Helsinki: Otava.
- Silverman, David (1993): *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- (2006): *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

- Sirén, Anna (2007): "Suosionosoitukset wilkkaat." Tamperelainen teatterikritiikki vuoden 1917 alusta sotatoimien alkuun vuonna 1918. Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Strand, Hans (1994): *Korsningar mellan medie- och språkforskning*. Teoksessa Carlsson, Ulla, von Feilitzen, Cecicilia, Förnäs, Johan, Holmqvist, Tove, Ross, Sven & Strand, Hans (red.): *Kommunikationens korsningar. Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*. Göteborg: Nordicom Sverige, s. 85 - 96.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (1990): *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Suhola, Aino, Turunen, Seppo & Varis, Markku (2005): *Journalistisen kirjoittamisen perusteet*. Helsinki: Finnlectura.
- Sulevo, Kari (1973): *Sisällönanalyysi ja historiantutkimus*. Yleisen valtio-opin laitoksen tutkimuksia; sarja B, nro 2. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sulkunen, Pekka (2003): *Johdatus sosiologiaan – käsitteitä ja näkökulmia*. 2. – 3. painos. Helsinki: WSOY.
- Sulkunen, Pekka (2006): Mikä ihmeen talous? Sosiaalisen synty ja hiipuminen Smithin ja Bourdieun yhteiskuntateorioissa. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.): *Bourdieu ja minä. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino, s. 131 - 161.
- Suoninen, Eero (1993): Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, s. 48 - 74.
- Supinen, Miina (2003) Sanomalehden kulttuuritoimittajan ammatti-identiteetti. Tampereen yliopiston tiedotusopin pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)
- Suoranta, Juha (2003): *Kasvatus mediakulttuurissa. Mitä kasvattajan tulee tietää*. Tampere: Vastapaino.
- Thompson, John B. (1995): *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Tiilikka, Päivi (2008): *Journalistin sananvapaus*. Helsinki: WSOY pro.
- Tilastokeskus (1997): *Suomen tilastollinen vuosikirja 1997*. Suomen virallinen tilasto. Helsinki: Tilastokeskus.
- Tiusanen, Timo (1969): *Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Tommila, Päiviö (2003): Sanomalehdistön historia. Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 45 - 61.
- Torberg, Friedrich (1970): *Der Beifall war endenwollend. Theaterkritiken und Glossen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009): *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 5. uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
- Tuominen, Maria (2007): Ruusuja ja vähän risujakin: kuvaus, tulkinta ja arvottaminen Helsingin Sanomien teatterikritiikeissä vuonna 2005. Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. (Painamaton.)

- Tynan, Kenneth (1967): *Right & Left: Plays, Films, People, Places and Events*. Bristol: Longmans.
- Wacquant, Loïc J. D. (1995a): Vihjeitä Bourdieun tuotantoon tutustujalle. Teoksessa Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Toim. Sabour, M'hammed & Salo, Mikko A. Joensuu: Joensuu University Press, s. 305 - 321. [Alkuteos: *Invitation to Reflexive Sociology*.]
- Wacquant, Loïc J. D. (1995b): Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka. Teoksessa Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Toim. Sabour, M'hammed & Salo, Mikko A. Joensuu: Joensuu University Press, s. 20 - 84. [Alkuteos: *Invitation to Reflexive Sociology*.]
- Wahlund, Per Erik (1969): *Ridåfall: Teaterkritik 1966 – 1968*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Valtonen, Sanna (1998): Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen mediatutkimuksen menetelmänä. Teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka & Väliaverronen, Esa (toim.): *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, s. 93 - 121.
- Van Dijk, Teun A. (1988): *News as Discourse*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Vanhatalo, Marika (2005): Teatterin asiantuntijan ääni – teatterikritiikin diskurssit suomalaisissa sanomalehdissä vuonna 2003. Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu – tutkielma. (Painamaton.)
- Wardle, Irving (1992): *Theatre Criticism*. London and New York: Routledge.
- Varto, Juha (1992): *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Vehkoo, Johanna (2011): *Painokoneet seis! Kertomuksia uuden journalismin ajasta*. Helsinki: Teos.
- Vehmas, Raino (1967): Lehdistö ja taide. Teoksessa *Taidekasvatus*. Taidekasvatusseminaari Jyväskylässä 13. – 18.6.1966. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto, s. 55 - 65.
- Veijalainen, Mirva (1984): Teatteri: "Näyttämön ja katsomon sana" 1945 – 1983. Tampereen yliopiston toimittajatutkimuksen tutkielma. (Painamaton.)
- Veltheim, Katri (1968): Vallankumousvuoden teatteria. Teoksessa *Taiteiden tase* 67 – 68. Helsinki: Uusi Suomi, s. 23 - 34.
- Wells, Stanley (2000): (ed.) *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Wiio, Juhani (2006): *Media uudistuvassa yhteiskunnassa. Median muuttuvat pelisäännöt*. Sitran raportteja 65. Helsinki: Sitra.
- Wiio, Osmo A. (1994): *Johdatus viestintään*. Kuudes, uudistettu laitos. Porvoo: WSOY.
- Wiio, Osmo A. & Nordenstreng, Kaarle (2003): Viestintäjärjestelmä. Teoksessa Nordenstreng, Kaarle & Wiio, Osmo A. (toim.): *Suomen mediamaisema*. 2.p. Helsinki: WSOY, s. 9 - 21.
- Williams, Raymond (1983): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.
- Wimmer, Roger D. (1985): Developing Mass Communication Models. Teoksessa Dominick, Joseph R. & Fletcher, James E. (eds.): *Broadcasting Research Methods*. Boston: Allyn and Bacon.

- Von Feilitzen, Cecilia (1994): Den kulturella vändningen – och sedan? Om tvärvetenskap I medieforskningen under 1980- och 90-talen. Teoksessa Carlsson, Ulla, von Feilitzen, Cecilia, Förnäs, Johan, Holmqvist, Tove, Ross, Sven & Strand, Hans (red.): *Kommunikationens korsningar. Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*. Göteborg: Nordicom Sverige, s. 9 - 14.
- Von Wright, Georg Henrik (1981): *Humanismi elämänasenteena*. Suom. Kai Kaila. [Ruotsinkielinen alkuteos *Humanismen som livshållning*.] Helsinki: Otava.
- Vuori, Suna (2000): "Nuori kriitikko". Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): *Teatterikäräjät. Kangasala 26. – 28.5.2000*. Tampere: Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, s. 21 - 27.
- Vuortama, Timo & Kerosuo, Lauri (2004): *Viestinnän lait ja säännöt*. Kuudes, kokonaan uudistettu laitos. Karkkila: Kustannus-Mäkelä.
- Wurtzel, Alan (1985): Review of Procedures used in Content Analysis. Teoksessa Dominick, Joseph R. & Fletcher, James E. (eds.): *Broadcasting Research Methods*. Boston: Allyn and Bacon.
- Välinoro, Anne (1989): Kun Monaco on suuri ja maailma pieni. Nuorten teatterikriitikoiden seminaari Monte Carlossa maailman harrastajateatterifestivaalien yhteydessä 23.8. – 1.9.1989. *Kritiikin Uutiset* 4/1989, s. 7 - 8.
- Väliverronen, Esa (1998): Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka & Väliverronen, Esa (toim.): *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, s. 13 - 39.
- Väliverronen, Esa (2009a): Journalismi kriisissä? Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.): *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, s. 13 - 31.
- Väliverronen, Esa (2009b): Johdatus viestintään – luento 4 "Julkisuus ja kehystäminen" Helsingin yliopistossa syksyllä 2009. (Painamaton.)
- Väliverronen, Jari & Kunelius, Risto (2009): Poliitiikan journalismi medioitumisen aikakaudella. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.): *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, s. 225 - 247.

SÄHKÖISET LÄHTEET

www.kritiikkiportti.fi. Suomen arvostelijain liiton (SARV), Suomen Kulttuurirahaston & suomalaisten sanomalehtien yhteinen portaali taidearvostelujen lukemiseksi verkossa. Sivusto avattiin 11.06.2008 ja se lopetti toimintansa vuonna 2011. Luettu 16.02.2009.

MUUT LÄHTEET

Helsingin Sanomat, nekrologi 25.1.2002: "Tiedemies taisteli uusliberalismia vastaan".

Helsingin Sanomat, pikku-uutinen 7.11.2013: "Viestimet alkavat oikaista virheet nykyistä näkyvämmiin".

Paavolainen, Pentti (2010): "Se varhainen teatterikritiikki." Tutkijan sähköpostitse saama tieto Pentti Paavolaiselta 31.12.2010.

LISTA LIITTEISTÄ

- **Liite nro 1.** Julkista keskustelua teatterikritiikistä tutkimallani ajanjaksolla
- **Liite nro 2.** Kritiikkiluettelo (15 kpl, tausta-aineisto)
- **Liite nro 3.** Teemahaastattelurunko (suomeksi ja ruotsiksi)
- **Liite nro 4.** Kuvioluettelo
- **Liite nro 5.** Taulukkoluettelo
- **Liite nro 6.** Litterointimerkit

LIITE NRO 1.

JULKISTA KESKUSTELUA TEATTERIKRITIIKISTÄ TUTKIMALLANI AJANJAKSOLLA

- Ahava, Selja (2001): Millainen on hyvä kesäteatterikritiikki. *Teatteri* nro 5, s. 26 – 27.
- Eklund, Hilikka (1985): Aate ja etsijänmieli kritikontyön perusta. *Työväen näyttämö* nro 3, s. 4 – 6.
- Eklund, Hilikka (1999): Siihen aikaan kun kriitikkoa lehtitalossa palveltiin: Katri Veltheimin ura parlografeista peeseiden kynnykselle. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 15 – 17.
- Elo, Julius (2001): Miten näyttelijäntyötä arvioidaan kritiikeissä. *Teatteri* nro 7, s. 27.
- Harju, Hannu (1991): Voiko kannattaa kotijoukkuetta? *Teatteri* nro 7, s. 31 – 33.
- Helavuori, Hanna-Leena (1986): Tiellä teatterikulttuuriin: teatterikritikon tiedonlähteistä. *Kritiikin uutiset* nro 1, s. 11 – 13.
- Helminen, Jussi (1985): Hyvä veli ja Jussi hyvä – kaksi eri asiaa. *Teatteri* nro 9, s. 11 – 12.
- Hotinen, Juha-Pekka (1985a): Hyvä veli ja Jussi hyvä – kaksi eri asiaa. *Teatteri* nro 9, s. 12 – 13.
- Hotinen, Juha-Pekka (1985b): Enemmän kuin kaksitoista kysymystä Riitta Wikströmille. *Teatteri* nro 9, s. 7 – 9.
- Hotinen, Juha-Pekka (1986): Soraäänistä ylistyslauluun: Huojuvan talon vastaanotosta. Teoksessa *Huojuva talo: romaanista teatteriesitykseksi*. Helsinki: Otava.
- Inkinen, Jarmo (1985): Siilipuolustuksesta keskusteluun. *Teatteri* nro 9, s. 10.
- Kallinen, Timo (1985): Théâtre du Sole. *Kulttuurivihkot* nro 6, s. 42 – 45.
- Kallinen, Timo (1986): Suurella linjalla: Maija Savutie. Teoksessa *Taas eespäin: Kiilan 50-vuotisalbumi*. Toim. Matti Rinne & Kai Linnilä. Helsinki: Tammi.
- Karhunen, Paula (1990): Kritiikki osana teatterin julkisuutta. *Arsis* nro 4, s. 22.
- Kempainen, Kari (1991): Kieli ei estä ymmärtämästä: nuoret kritikit Tampereen kesässä. *Teatteri* nro 7, s. 34 – 25.
- Kinnunen, Aarne (1985a): Arvostelun alaisena. *Parnasso* nro 4, s. 250 – 254.
- Kinnunen, Aarne (1985b): Teatteriarvostelu – lukeako vai ei? *Teatteri* nro 9, s. 10.
- Kirby, Michael (1991): Kriittinen kaihdin. Suom. Jukka-Pekka Pajunen. *Teatteri* nro 7, s. 22 – 27.
- Kunnas, Maria-Liisa (1983): Rakastavatko kritikit teatteria? Teoksessa *Kulttuuriraportti: kriittinen katsaus suomalaisen kulttuurin seitsemän pääalan nykytilaan 1980-luvun alussa*. Toim. Tarmo Kunnas. Turku: Clarion.
- Kyrö, Pekka (1985): Kajava. *Teatteri* nro 9, s. 4 – 6.
- Kyrö, Pekka (1991): Esitys on arvostelijan päässä. *Teatteri* nro 7, s. 28 – 30.
- Lappalainen, Otto (2003): Nasevasti teatterista. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 14.
- Lehtonen, Petteri (1988): Tällainenko olet, kritikko? *Kritiikin uutiset* nro 4, s. 16.
- Lehtonen, Soila (1992): Vakoilua vai mainontaa? (Englantilainen teatterikritiikki) *Parnasso* 42:7, s. 436 – 438.
- Lehtonen, Soila (1995): Kommentti. *Kritiikin uutiset* nro 3.
- Lentchitskaja, Valentina (1997): Rakentavaa vai yksioikoista kritiikkiä: keskustelua. *Teatteri* nro 8, s. 15.
- Linko, Maaria (1990): 1980-luvun teatterikritiikistä on valmistunut tutkimus. *Teatteriväki*

nro 2, s. 26 – 27.

Ljus i salongen: rapport från teaterkritikerseminariet i Helsingfors 22-25 april 1983.

Helsingfors: Nordiska teaterkommittén (1983).

Mikkola, Kaisu (1997): Kuka tarvitsee teatterikritiikkiä. *Kritiikin uutiset* nro 4, s. 4 – 5.

Novick, Julius (1988): Kriitikon vaisto. Suom. Lauri Siilasvuo. *Teatteri* nro 4, s. 24 – 27.

Norrmén, Theresa (2001): Kritikern – vän eller fiende? *Folktidningen Ny tid: organ för DFFF* nro 14, s.11.

Oksala, Teivas (1990): Teatterikriitikoiden antiikkiasenteista. *Kanava* nro 9, s. 615 – 616.

Paavolainen, Pentti (1997): Mietin teatterikritiikkiä. *Kritiikin uutiset* nro 2, s. 15 – 17.

Orsmaa, Taisto-Bertil (1987): Esteettinen ja ideologinen omatunto: Maija Savutien arvostelut. *Kulttuurivihkot* nro 2, s. 53 – 55.

Pantzar, Jonni (2003): Kuusi ohjetta kesäteatterin kriitikolle. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 5 – 6.

Papinniemi, Jarmo (1996): Kosketus teatteriin on hyväksi kriitikolle: kaksoisrooli rikastuttaa Jukka Kajavan työtä. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 4 – 5.

Rajala, Panu (1985): Kriitikon tähtihetkiä. *Teatteri* nro 4, s. 25.

Rosvall, Matti (1987): Teatterikritiikin nykytila. Teoksessa *Thalia tentissä: puhennvuoroja tamperelaisesta teatterista*. Toim. Aarre Heino, Elina Halttunen-Salosaari & Tuire Laurinolli. Tampere: Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen monistesarja nro 19.

Ryynänen, Max (2001): Metakritiikistä median viihteellistymisen kritiikkiin. *Teatteri* nro 8, s. 28.

Steinbock, Dan (1991): Frank Rich: Broadwayn syntipukki. *Teatteri* nro 7, s. 36 – 38.

Suutari, Virpi (1997): Hyvä kritiikki perustelee itse itsensä. *Teatteri* nro 6, s. 16.

Taivalsaari, Eero (1983): Nuori teatteri on ajettu nurkkaan. *Näköpiiri* nro 1, s. 14 – 17.

Valtonen, Anni (2002): Sama aihe näyttää erilaiselta eri kulttuurista käsin. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 14 – 15.

Veistäjä, Olavi (1987): Arvostelija teatterissa. Teoksessa *Thalia tentissä: puhennvuoroja tamperelaisesta teatterista*. Toim. Aarre Heino, Elina Halttunen-Salosaari & Tuire Laurinolli. Tampere: Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen monistesarja nro 19.

Vuori, Suna (2002): Erään kriitikon kärsimykset. *Teatteri* nro 8, s. 16 – 17.

Wikström, Riitta (1987): Arvostelu on Nigeriassa sivutoimi. *Kritiikin uutiset* nro 3, s. 15.

Wikström, Riitta (2002): Uutinen ei siitä parane: teatterikritiikin asemasta sanomalehdessä. *Kritiikin uutiset* nro 4, s. 19 – 20.

Zilliacus, Clas (1985): Ögonblick i återblick. *Nya Argus* nro 8, s. 183.

LIITE NRO 2.**KRITIIKKILUETTELO/TAUSTA-AINEISTO:****TUTKITUT KRITIIKIT VUOSITTAIN****1983**

”Slalom-rinteiden Lear ihmisyyttä etsimässä” (*Helsingin Sanomat* 30.1.1983, kirjoittaja Jukka Kajava)

”Mikä tahansa tuska?” (*Kaleva* 19.1.1983, kirjoittaja Kaisu Mikkola)

”Absurdismikokeilu Tikapuuteatterissa” (*Kansan Uutiset* 27.1.1983, kirjoittaja Maija Savutie)

”Neiti Suorasuu” (*Aamulehti* 14.1.1983, kirjoittaja Harry Sundqvist)

”Än lever Galgmannen” (*Hufvudstadsbladet* 22.1.1983, kirjoittaja Margita Andergård)

1993

”Aito trash-teatteri on nauru vinolle naamalle” (*Helsingin Sanomat* 21.1.1993, kirjoittaja Kirsikka Moring)

”Laatua ja määrää Lapin pääkaupungissa” (*Kaleva* 11.1.1993, kirjoittaja Kaisu Mikkola)

”Kalju laulajatar virkistää kirpeästi” (*Kansan Uutiset* 16.2.1993, kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen)

”Anarkismia sadan vuoden takaa” (*Aamulehti* 11.1.1993, kirjoittaja Seppo Roth)

”Den löjliga familjen Suominen” (*Hufvudstadsbladet* 21.1.1993, kirjoittaja Elisabeth Nordgren)

2003

”Ovatko naiset teatterikarjaa?” (*Helsingin Sanomat* 24.1.2003, kirjoittaja Kirsikka Moring)

”Pessi ja Illusia Liisan ihmemaassa” (*Kaleva* 20.1.2003, kirjoittaja Eeva Kauppinen)

”Katsoja jää nälkäiseksi” (*Kansan Uutiset* 14.1.2003, kirjoittaja Arja-Anneli Tuominen)

”Näyttelijän tuskaa piirun verran vanhentuneesti” (*Aamulehti* 23.1.2003, kirjoittaja Soila Lehtonen)

”Kvinnoperspektiv i Tre systrar” (*Hufvudstadsbladet* 22.1.2003, kirjoittaja Maria Sandin)

LIITE NRO 3.

TEEMAHAASTATTELURUNKO

Teema: Bourdieun käsite KENTTÄ

- Kun ylipäättään puhumme yleisellä tasolla taidekriitikon työstä, voimme erottaa toisistaan sellaisia taidelajeja kuin musiikki, kirjallisuus, teatteri, tanssi, kuvataiteet ja niin edelleen. Teidät tunnetaan nimenomaan teatterin asiantuntijana tai teatterikriitikkona. Eroaako teatterikritiikki teidän mielestänne jollakin tavoin muiden taiteen lajien kritiikistä?

- När vi i största allmänhet talar om en konstkritikers arbete, kan vi skilja åt konstgenrer som musik, litteratur, teater, dans, bildkonst och så vidare. Ni (du) är känd er som expert på teater eller som teaterkritiker. Skiljer sig teaterkritik - enligt er (din) åsikt - på något sätt från kritik av andra konstformer?

- Onko teatterikriitikolle hyväksi tuntea henkilökohtaisesti teatteritaiteilijoita, joista hän kirjoittaa?

- Är det bra för en teaterkritiker att känna personligen de teaterkonstnärer, vilkas konst han/hon skriver om?

- Kuuluvatko teatterikriitikot ja teatteritaiteilijat mielestänne samaan taideinstituution kenttään vai näettekö nämä kaksi ammattiryhmää pikemminkin toistensa vihollisina?

- Hör teaterkritiker och teaterkonstnärer till samma konstinstitutions fält eller anser ni (du) de här två yrkesgrupperna snarare vara varandras fiender?

- Ketä teatterikriitikko edustaa? Tässä vaihtoehtoja: edustaako hän omaa persoonaansa eli omaa itseään, työnantajaansa eli lehteä jonka palveluksessa hän on tai jolle hän kirjoittaa, edustaako hän arvostelemaan taiteilijoita eli teatterikenttää vai edustaako hän periaatteessa edustamaansa taiteen lajia - teidän tapauksessanne siis teatteria - tieteenalana ja tutkimuksena?

- Vem representerar teaterkritikern? Här är några alternativ: representerar han/hon sin egen personlighet, sin arbetsgivare eller tidningen hos viken han/hon är anställd, representerar han/hon de konstnärer som han/hon recenserar eller representerar han/hon sin egen konstgenre – teater alltså – som vetenskap och forskning?

- Pitääkö teatteriarvostelun olla ”myyvä”?

- Borde teaterkritik vara säljande?

Teema: Bourdieun käsite HABITUS

- Minkälainen on kotitaustanne eli kertoisitteko lapsuudenkodistanne?
- Hurudan är er (din) bakgrund, det vill säga kan ni (du) berätta någonting om ert (ditt) barndomshem?
- Kannustettiinko teitä kotoa käsin teatterin pariin?
- Uppmuntrade man er (dig) hemma till teaterns värld?
- Voidaan hyvällä syyllä todeta, että olette yksi suomalaisen teatterimaailman tärkeä asiantuntija. Minkälainen motiivi on saanut teidät aikanaan kirjoittamaan teatterikritiikkiä eli oletteko johdonmukaisesti valinneet itse teatterikriitikon työn elämänuraksenne?
- Man kan med fog säga, att ni (du) är en viktig expert på det finländska teaterlivet. Vilka motiv fick er (dig) att börja skriva teaterkritik - det vill säga har ni (du) konsekvent valt teaterkritikerns arbete som er (din) levnadsbana?
- Olisiko elämänurallanne voinut käydä toisin?
- Kunde er (din) levnadsbana möjligtvis ha gått i någon annan riktning?
- Onko teatterikriitikon työ päätyönne vai oletteko tehneet kriitikon työn rinnalla jotakin muutakin? Jos olette, niin mitä?
- Är teaterkritikers arbete ert (ditt) huvudjobb eller har ni (du) också gjort någonting annat vid sidan om? Ifall ja, vad har det varit?
- Minkälainen on teidän mielestänne teatterikriitikon työnkuva? Onko hän ensisijaisesti taiteilija vai journalisti?
- Hurudan är teaterkritikerns arbetsbeskrivning? Är han/hon framför allt konstnär eller journalist?
- Ovatko teatterikriitikot oma, erityinen ammattiryhmänsä journalistien ammattikunnan sisällä?
- Är teaterkritikerna sin egen, speciella yrkesgrupp inom journalistkåren?
- Voisitteko kuvitella kirjoittavanne myös jonkin muun taidelajin kritiikkiä?
- Kan ni (du) föreställa er (dig) att skriva kritik om någon annan konstform?
- Oletteko pitäneet koulutustanne riittävänä suhteessa teatterikriitikon työhönne?
- Anser ni (du) er (din) utbildning tillräcklig med tanke på till ert (ditt) arbete som teaterkritiker?

- Minkälainen perhetausta kriitikon työhön tarvitaan?
- Hurudan familjebakgrund behöver man för att arbeta som teaterkritiker?
- Minkälainen on edustamanne lehden muiden kriitikoiden koulutustaso?
- Vilken utbildningsnivå har kritiken i tidningen, som ni (du) representerar?
- Onko se mielestänne riittävä?
- Vad är er (din) åsikt - är utbildningsnivån tillräcklig?
- Miten hyvä kriitikko pitää yllä henkistä vireyttään ja työkykyään?
- Hur skall en bra teaterkritiker upprätthålla sin själsliga vitalitet och arbetsförmåga?
- Miten hyvä kriitikko pitää mielestänne yllä omaa ammattitaitoaan?
- Hur kan en bra kritiker upprätthålla sin egen yrkeskunskap?
- Minkälaisia henkilökohtaisia ominaisuuksia on mielestänne hyvällä teatterikriitikolla?
- Vad är er (din) åsikt - hurdana personliga egenskaper skall en bra teaterkritiker ha?
- Tarvitaanko kriitikon työn harjoittamiseen mielestänne poikkeuksellista lahjakkuutta?
- Behöver man - enligt er (din) åsikt - en osedvanlig begåvning för att arbeta som kritiker?
- Onko teatterikriitikon mahdollista olla täysoppinut?
- Är det möjligt för en teaterkritiker att vara fullärd?
- Kuvailletteko vielä jonkin verran sitä, mikä teitä innostaa tähän työhön?
- Kan ni (du) ännu beskriva vad det är som inspirerar er (dig) till detta arbete?

Teema: Bourdieun LUOKKAKÄSITE ja MAKU

- Missä työskentelevät mielestänne tällä hetkellä Suomen nk. huippukriitikot?
- Var arbetar - enligt er (din) åsikt - nuförtiden så kallade toppkritiker in Finland?
- Minkälaiselle ryhmälle ihmisiä ensi sijassa kirjoitatte?

- För vilka grupper av människor skriver ni (du) i första hand?
- Kykenevätkö kaikki lukijanne omasta mielestänne ymmärtämään tekstejanne eli kirjoittamaanne teatterikritiikkiä?
- Kan alla era (dina) läsare - enligt er (din) åsikt - förstå era (dina) texter – alltså den teaterkritik, som ni (du) skriver?
- Missä määrin teatterikriitikko on sidoksissa muuhun sosiaaliseen yhteisöön ja missä määrin hän saa noudattaa vain omaa henkilökohtaista makuaan?
- I vilken mån är teaterkritikern bunden till andra människor i allmänhet och i vilken mån får han/hon följa bara sin egen smak?

Teema: Bourdieun PÄÄOMALAJIT

- Minkälainen oli oma koulutuksenne silloin, kun aktiivisesti kirjoititte teatterikritiikkiä?
- Entä minkälainen on oma koulutuksenne nyt?
- Minkälainen tarkkaan ottaen on oma koulutuksenne?
- Vilken var er (din) egen utbildning när ni (du) började att skriva teaterkritik?
- Vilken är er (din) utbildning nu?
- Minkälainen asiantuntevan taidekriitikon koulutuksen tulisi mielestänne olla?
- Hurudan utbildning borde - enligt er (din) åsikt – en initierad eller kompetent teaterkritiker ha?
- Eri taidelajeilla – kuten vaikkapa musiikilla, kirjallisuudella, tanssilla, kuvataiteilla ja teatterilla – on oma, vakiintunut kriitikkokuntansa. Onko jotakin näistä taidelajeista mielestänne vaikeampi arvostella kuin jotakuta toista?
- Olika konstformer – såsom musik, litteratur, dans, bildkonst och teater har sin egen, etablerade kritikerkår. Tycker ni (du), att det är svårare att recensera någon av dessa konstformer framom någon annan?
- Miksi?
- Varför?

Teema: Bourdieun käsite KIELIPELI

- Sana kritiikki periytyy kreikankielisistä sanoista kritike tehne ja merkitsee suurin piirtein samaa kuin arvostelutaito. Mitä sana kritiikki teille henkilökohtaisesti tarkoittaa, siis käsitteenä tai sanana eli teoriassa?
- Ordet kritik härstammar från de grekiska orden kritike tehne som betyder ungefär detsamma som förmåga att bedöma. Vad betyder ordet kritik för er (dig) personligen, alltså som begrepp eller term
- det vill säga i teorin?
- Entä käytännössä?
- Och vad tror ni (du) det betyder för er (dig) i praktiken?
- Onko olemassa jonkinlainen teatterikriitikon etiikka?
- Finns det något slags etik för teaterkritiker?
- Noudattavatko kaikki teatterikriitikot mielestänne sitä?
- Följer alla teaterkritiker - enligt er (din) åsikt - den?
- Kuvailletteko vielä hieman ikiomaa kriitikon etiikkaanne?
- Kan ni (du) kort beskriva er (din) egen etik som teaterkritiker?
- Onko teatterimaailma luonut jonkinlaisen yleisesti hyväksytyn/sovitun normiston niin kutsutusta hyvästä teatterista? Eli onko hyvälle teatterille olemassa jonkinlainen normikehikko?
- Har teatervärlden skapat något slags allmänt godkännade normuppsättning för så kallad bra teater? Det vill säga finns det något slags normer för bra teater?
- Pidättekö itseänne tällaisena normien luoja tai nk. hyvän teatterimaun opastajana?
- Anser ni (du) er (dig) själv vara en sån här skapare av normer eller en så kallad ciceron eller vägvisare för en bra teatersmak?
- Voiko yksittäinen teatterikriitikko kiertää nämä normit?
- Kan en individuell teaterkritiker undvika dessa normer?
- Mitä sitten tapahtuu, jos kriitikko kiertää nämä normit?
- Vad händer om en individuell teaterkritiker undviker dessa normer?
- Minkälainen on mielestänne hyvin kirjoitettu teatteriarvostelu tekstityyppinä?

Mitä siihen sisältyy?

- Hurudan är en väl skriven teaterkritik som texttyp? Vad innehåller den?
- Miten klassinen kritiikki eroaa mielestänne vaikkapa uutisesta?
- Hur skiljer sig en klassisk kritik från till exempel nyheter?
- Onko teatteriarvostelu tekstityyppinä muuttunut aikojen kuluessa – esimerkiksi siitä lähtien, kun itse aloititte oman teatterikriitikon uranne?
- Har teaterkritiken som texttyp förändrats genom tiderna – till exempel från den tiden, när ni (du) själv påbörjade er (din) karriär som teaterkritiker?
- Mikä on kirjoittamisenne päämäärä eli mihin pyritte kirjoittamisellanne?
- Vad är ert (ditt) mål som skribent, det vill säga finns det någonting som ni (du) strävar efter med ert (ditt) skrivande?
- Yhden klassisen kritiikin kaavan mukaan kaiken kritiikin peruslottuvuudet ovat 1) kuvaus, 2) tulkinta ja 3) arvottaminen. Mitä mieltä olette tästä kaavasta ja oletteko kirjoittaneet kritiikkiä tämän kaavan mukaan?
- Det finns ett klassiskt schema för kritik, som innehåller följande dimensioner: 1) beskrivning, 2) tolkning och 3) värdering. Vad tycker ni (du) om detta schema och har ni (du) skrivit kritik efter det?
- Miten teatterikeskustelu on mielestänne muuttunut eri vuosikymmenten kuluessa?
- Hur har diskussionen om teater förändras under decenniernas lopp?
- Koetteko käyväne kulttuurikeskustelua suomen/ruotsinkielisten kriitikoiden ja teatterimaailman kanssa eli onko näiden kahden kotimaisen kielen välillä olemassa jonkinlainen kielimuuri?
- Anser ni (du) att ni (du) har kulturdiskussion med finskspråkiga teaterkritiker och teatervärld? Det vill säga finns det ett slags språkmur mellan de här två inhemska språken?
- Puhutteko mielestänne samoista asioista suomen/ruotsinkielisten teatterikriitikoiden kanssa?
- Talar ni (du) – efter er (din) åsikt – om samma saker med finskspråkiga teaterkritiker?

Teema: Bourdieun käsite SYMBOLINEN TAISTELU

- Mitkä ovat mielestänne taidekritiikin tärkeimmät tehtävät jos niitä pitäisi listata jotenkin?
- Vilka är de viktigaste uppgifterna för konstkritik - enligt er (din) åsikt - om man vore tvungen att lista dem på något sätt?
- Voiko teatterikritiikille asettaa mitään universaaleja tehtäviä?
- Kan man bestämma några allmängiltiga eller universella uppgifter för teaterkritik?
- Luonnehtisitteko jollakin tavoin joitakin adjektiiveja käyttäen minkälaista teatterikeskustelu on mielestänne ollut eri vuosikymmenillä eli lähinnä niinä vuosina, jolloin olette itse toimineet aktiivisesti teatterikritiikin parissa?
- Kan ni (du) karakterisera eller beskriva på något sätt med olika adjektiv, hurdan teaterdiskussionen har varit under de decennier, då ni (du) själv har arbetat aktivt som teaterkritiker?
- Onko teillä omasta mielestänne ollut teatterikritiikin kentällä paljon vai vähän valtaa?
- Vad är er (din) åsikt - har ni (du) haft mycket eller lite makt på teaterkritikens område?
- Jos teillä valtaa on ollut tai edelleenkin on, niin millaista se on?
- Om ni (du) har eller har haft makt, hurdan är den?
- Muistuuiko mieleenne jokin erityinen/tietty kulttuurisota niiden vuosien varrelta, jolloin itse olette toimineet aktiivisesti teatterikritiikkona? Minkälainen tuo sota oli eli voitteko kuvailla sitä tarkemmin?
- Kan ni (du) komma ihåg något specifikt kulturkrig under de år då ni (du) själv har arbetat som teaterkritiker? Hurudan var detta krig det vill säga kan ni (du) karakterisera eller beskriva det närmare?
- Osallistuitteko itse tuohon sotaan kirjoittajana?
- Deltog ni (du) själv i detta krig som skribent?
- Ketkä tai mitkä muut tahot siihen osallistuivat?
- Vem eller vilka andra instanser deltog i det?
- Olitteko yhteydessä heihin?
- Stod ni (du) i kontakt med dem?

- Onko mikään ulkopuolinen taho koskaan puuttunut teatterikriitikon työhönne?
- Har någon utomstående eller obehörig någonsin blandat sig i ert (ditt) jobb som teaterkritiker?
- Miltä se on tuntunut?
- Hur kändes det ?
- Haittaavatko vai edistävätkö tällaiset sivullisten puuttumiset omaa teatterikriitikon työtänne?
- Försvårar eller befrämjar sådana inblandningar av obehöriga ert (ditt) egen jobb som teaterkritiker?
- Ovatko päivänpolitiikka tai päivänpoliittiset tapahtumat vaikuttaneet omaan kritiikin kirjoittamiseenne?
- Har dagens politik eller dagspolitiska händelser inverkat på ert (ditt) eget skrivande?
- Ovatko omat poliittiset mielipiteenne koskaan vaikuttaneet teatterikritiikin kirjoittamiseenne?
- Har era (dina) egna politiska uppfattningar någonsin inverkat på något sätt på ert (ditt) eget skrivande?
 - Lisäkysymykset, joita en esittänyt ruotsinkielisille kriitikoille:
 - Oletteko koskaan käyneet sanallista kamppailua kenenkään toisen teatterialan asiantuntijan kanssa?
 - Oletteko koskaan hankkineet itsellenne suoranaisia vihamiehiä kirjoittamisestanne johtuen?
 - Oletteko koskaan halunneet muuttaa käynnissä olevaa teatterikeskustelua johonkin tiettyyn suuntaan?

LIITE NRO 4.

KUVIOLUETTELO

***Kuvio 1:** Habituksen käsite Pekka Sulkusen mukaan*

***Kuvio 2:** Laugheyn nelikenttä Bourdieun kulttuurisen ja taloudellisen pääoman suhteesta*

LIITE NRO 5.

TAULUKKOLUETTELO

Taulukko 1: Aineistot, tutkimusmenetelmät ja teorialat

*Taulukko 2: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen **Helsingin Sanomissa** tarkasteltavana ajanjaksona*

*Taulukko 3: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen **Kalevassa** tarkasteltavana ajanjaksona*

*Taulukko 4: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen **Kansan Uutisissa** tarkasteltavana ajanjaksona*

*Taulukko 5: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen **Aamulehdessä** tarkasteltavana ajanjaksona*

*Taulukko 6: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen **Hufvudstadsbladetissa** tarkasteltavana ajanjaksona*

Taulukko 7: Kuvaus, tulkinta ja arvottaminen kaikissa lehdissä tarkasteltavana ajanjaksona

LIITE NRO 6.**LITTEROINTIMERKIT**

- - - (kolme ajatusviivaa on merkitty paikkoihin, joista vastausta on lyhennetty eli otettu jotakin pois tai jotka ovat jääneet epäselviksi haastattelun litteroijalle)
- kirjainlyhenteet, esim. XX tai YY (on merkitty joihinkin kohtiin kohteliaisuuden vuoksi)